ISTITUZIONI

DI

RETTORICA E BELLE LETTERE

TRATTE DALLE LEZIONI

DI UGONE BLAIR

DA

FRANCESCO SOAVE

CON AGGIUNTE

ed Appendice contenente un Compendio di Storia della letteratura italiana, e coll'indicazione delle materie richieste dal Programma di letteratura per gli esami di Magistero

TORINO 1853
PRESSO LA VEDOVA REVIGLIO E FIGLI
Librai in Dora-Grossa, N° 15.

ISTITUZIONI

DI

RETTORICA E BELLE LETTERE

TRATTE DALLE LEZIONI

DI UGONE BLAIR

DA

FRANCESCO SOAVE

CON AGGIUNTE

ed Appendice contenente un Compendio di Storia
della letteratura italiana, e coll'indicasione delle materie
richieste dal Programma di letteratura per gli esami di Magistero.

TORINO 1855

PRESSO LA VEDOVA REVIGLIO E FIGLI

Librai in Dora-Grossa, N° 15.

PREFAZIONE

DEL TRADUTTORE

Il favorevole accoglimento, che ha avuto in Italia la versione delle Lezioni di Rettorica e di Belle Lettere di Ugone Blair, stampata in Parma nel 1801, e sollecitamente ristampata in Venezia, in Pavia, ed in Lucca, nel tempo stesso che ha dato un nuovo testimonio del merito di quest'Opera, ha destato in molti il desiderio di vederla adattata all'istruzione elementare della gioventù, giacchè nella sua forma originale a'provetti piuttosto che ai principianti sembrava accomodata, e la sua mole medesima impediva di poter facilmente introdurne l'uso nelle scuole.

Persuaso che questa nuova fatica riuscir dovesse alla gioventù Italiana di non leggiero vantaggio, io l'ho assunta di buon grado incominciando dal ridurre le Dottrine di Blair ad una forma più compendiosa, senza tuttavia lasciar cosa alcuna, che utile mi paresse od importante.

Ma nel ciò fare io vidi primieramente, che volendo formare un' Opera elementare con più chiaro metodo, conveniva dividerne le materie in parti, e sezioni, e capi,

ed articoli, secondo l'opportunità, com'è ragionevol costume ne' libri elementari.

Vidi inoltre, che molte cose avevan mestieri d'esser più rischiarate, e adattate all' intendimento de' giovani, che uscendo dalla Grammatica per la prima volta accostansi alla Rettorica.

Finalmente mi parve, che molte cose da Blair fossero state omesse, le quali in una istruzione elementare non sono da tralasciarsi. Poco o nulla, per esempio, egli dice della costruzione del periodo, e delle sue parti, poco delle figure, nulla de' fonti degli argomenti, nulla delle diverse maniere d'argomentare, nulla della confutazione degli argomenti contrari, pochissimo della mozione degli affetti: cose tutte, delle quali io ho creduto dover aggiungere quanto mi parve alla prima istruzione dei giovani poter essere più confacente.

Nella parte Poetica poi, dove tratta della Lirica Poesia, ei non accenna che l'Ode: ma tante sono presso di noi le specie di componimenti che al genere Lirico si riferiscono, che il dar di tutti un'idea conveniente rendevasi indispensabile. Qualche cosa rispetto alla Drammatica doveasi pure accennare dei Drammi in Musica, e Seri, e Buffi, siccome ancora degli Oratorii, e delle Cantate, di cui assolutamente egli tace. Finalmente non potevasi omettere di favellare della Poesia giocosa, che presso di noi forma un nuovo genere di Poesia, e direi quasi un nuovo linguaggio.

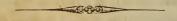
Mentre tutte queste cose parvemi necessario l'aggiungere, alcune altre credei opportuno il tralasciare, ed alcune pure trasferirne in diverso luogo.

Alla Metafisica piuttosto che alla Rettorica appartengono le disquisizioni intorno all'origine ed ai progressi del linguaggio, e queste si sono omesse, come pure anche ciò che riguarda la costruzione del linguaggio, i cui principii sono stati bastantemente esposti nella Grammatica.

Per allettare i giovani, a'quali egli parlava, e che già compiuto avevano il corso ordinario della Rettorica, Blair ha incominciato le sue lezioni da alcune Dissertazioni generali intorno al gusto, alla critica, al sublime ed al bello: Dissertazioni utilissime certamente, ma che non possono convenire ai principianti. Io le ho dunque trasportate sul fine delle presenti Istituzioni, e ne ho formato quattro appendici, incominciando dal bello e dal sublime, che mi hanno aperto la strada a parlare più dirittamente del gusto e della critica.

Prima di passare dal discorso Oratorio alle altre specie de'componimenti e in prosa e in verso, egli ha inserito un esame del merito comparativo degli scrittori antichi e moderni. Or questo pure io ho creduto di dover trasferire dopo il trattato di tutte le specie de' componimenti e in prosa e in verso, e dopo d'avere stabilito i principii del bello, del sublime, del gusto, e della critica, formandone una quinta appendice, che può in qualche parte servire eziandio d'esempio, e d'applicazione all'uso della critica.

Le avvertenze intorno allo stato della letteratura italiana, ed al merito degli italiani scrittori, che nella traduzione di Blair io aveva aggiunte per modo d'annotazioni, qui sono state inserite nel corpo stesso dell'Opera, ed agli esempi, che Blair aveva tratti dagli inglesi autori, in molti luoghi sono stati sostituiti altri esempi cavati da autori italiani o latini.

E, poichè ho preso a parlare d'esempi, non posso lasciar d'avvertire, che il necessario studio della brevità non m'ha permesso di moltiplicarli quanto avrei bramato, e quanto forse richiederebbesi per dare ai principii ragionati della Rettorica e delle Belle Lettere una conveniente e giovevole applicazione. Ma a questo suppliranno senza dubbio i prudenti e dotti maestri, i quali nelle giornaliere spiegazioni de' più eccellenti Prosatori e Poeti verranno indicando alla gioventù con quanta e quale facilità abbiano que' grandi ingegni saputo mettere in pratica i veri precetti dell'arte, fondati nella natura, ed osservati poi, e spiegati dalla ragione.

ISTITUZIONI
DI RETTORICA E BELLE LETTERE

PARTE I.

REGOLE GENERALI.

(Programma N. 1).

INTRODUZIONE.

Uno de' più distinti privilegi che la divina Provvidenza abbia agli uomini compartito, si è la facoltà di comunicar l'uno all'altro per mezzo della favella i propri pensieri.

La stessa ragione, per cui gli uomini di tanto sovrastano a tutti gli altri animali, all'uso della favella è debitrice in gran parte della sua perfezione.

Nè già soltanto per le molte cognizioni che un uomo viene dall'altro acquistando per questo mezzo, ma sì ancora, perchè lo stesso pensare altro non è in sostanza che un parlare continuo che noi facciamo tra noi medesimi.

Di qui abbastanza si manifesta quanto debba importare a ciascuno l'apprendere primieramente a parlare con proprietà e con esattezza per ben esprimere i propri concetti, indi ancora con grazia e con forza, onde i suoi discorsi riescano piacevoli a chi lo ascolta. e più facilmente valgano ad ottenere il fine, per cui favella.

L'arte, che insegna a parlare con proprietà, con esattezza, con grazia e con forza, è chiamata *Rettorica*, ed è quella, di cui prendiamo qui a trattare, e che più brevemente suole definirsi *l'Arte di ben parlare.*

Venne questa da alcuni talora riguardata siccome un'arte di pura ostentazione, siccome un frivolo e minuto studio di parole, una mera pompa di vane espressioni, o una artificiosa pratica di fallacie insidiose; e non può negarsi che la Rettorica non sia stata alcune volte trattata in modo da tendere piuttosto alla corruzione, che al miglioramento della sana ragione e della vera eloquenza.

Ma nostra principal cura sarà appunto il cercar di sostituire a questa vana ed artificiosa Rettorica i principii della ragione e del buon senso; il procurare di sbandire i falsi abbellimenti; fermare l'attenzione più alla sostanza che all'apparenza; raccomandare il pensar retto come fondamento del retto comporre, e la nobile semplicità, come essenziale ad ogni vero ornamento.

L'arte di ben dire, e l'arte di ben ragionare, cioè la vera e soda Rettorica, e la vera Logica vanno tra loro inseparabilmente congiunte, e lo studio d'esprimere acconciamente i propri pensieri insegna a pensare non meno che a parlare accuratamente. Lo stesso atto di vestire i sentimenti colle parole fa che quelli viemmeglio e più distintamente si concepiscano, e ognuno che abbia la menoma pratica di comporre, ben sa che, quando male ei si esprime sopra alcuna cosa, quando l'ordine delle parole è sconnesso, quando le sentenze sono deboli, questi difetti dipendono quasi sempre da una indistinta percezione della cosa medesima: sì stretta è l'unione che passa frà i pensieri, e le parole, con cui si espongono!

Or le regole generali del ben parlare formeranno la prima parte delle Istituzioni di Rettorica e di Belle Lettere, che quì intraprendiamo: nella seconda parte applicheremo queste regole all'Arte Oratoria, e agli

altri diversi generi del comporre in prosa: nella terza parte faremo l'applicazione delle medesime regole all'Arte Poetica e a'vari generi del comporre in verso.

SEZIONE PRIMA

ARTICOLO I.

Delle regole generali del ben parlare.

Quella qualunque maniera, che un uomo adopera ad esprimere colle parole i suoi pensieri, generalmente si chiama *stile*.

Questo ora è semplice e piano, or vivace e animato, ora dolce e piacevole, ora forte e veemente; e secondo i diversi caratteri che assume, acquista diversi nomi. Di qualunque carattere però sia lo stile, che secondo le diverse circostanze s'impiega, a certe regole fisse e inalterabili va ognor soggetto, senza le quali, non che aver possa veruna lode, di biasimo invece e di disprezzo si fa meritevole.

Or delle qualità generali che aver debbe ogni stile, perchè lodevole chiamar si possa, noi tratteremo in primo luogo; passerem poi in secondo luogo alle qualità particolari di quello stile che più o meno allontanandosi dalla maniera ordinaria dicesi *figurato;* e in terzo luogo esporremo tutti i diversi caratteri che distinguono i vari stili l' uno dall' altro, e le circostanze diverse, in cui l'uno all'altro è da preferirsi.

ARTICOLO II.

Delle generali qualità dello Stile.

Perchè lo stile, ossia la maniera colla quale per mezzo delle parole s'esprimono i pensieri, possa meritare lode, a due cose principalmente convien riguardare, cioè alla scelta delle parole medesime, ed

alla opportuna lor collocazione e connessione nelle sentenze che formano il discorso.

Nelle parole richiedesi *purità, proprietà e precisione:* nelle sentenze *chiarezza*, *forza*, *unità ed armonia:* di tutte le quali cose prenderemo ne' seguenti capi a discorrere partitamente.

CAPO I.

Della purità, proprietà e precisione nelle parole.

La *purità* consiste nell'uso di quelle parole, o di quelle frasi o maniere di dire, che appartengono veramente alla lingua che parlasi, evitando le parole e le frasi particolari ad altre lingue, e nella propria non adottate da' buoni scrittori, siccome anche le parole e le frasi antiquate, cioè cadute di uso, e interamente abbandonate dagli scrittori moderni.

Quindi al ben parlare prima di tutto è necessario il bene apprendere la propria lingua per non aver a mendicare sconciamente i termini dalle altre, come fan tuttodì gl'inesperti, empiendo di mille barbarismi i loro discorsi e le loro scritture.

Solamente nel caso che ad esprimere qualche nuova idea la nostra lingua non ci somministri il termine conveniente, sarà permesso il fabbricarne uno nuovo, o prenderlo da altre lingue, specialmente dalla Latina e dalla Greca, da cui già tanti ce ne son derivati, ed anche richiamar l'uso di qualche termine antiquato.

Ma tutto ciò dee farsi con molto riserbo per non introdurre nella lingua barbarismi, o termini rancidi mal a proposito, e quelli debbono guardarsene tanto più, i quali non hanno ancora nell'uso del linguaggio acquistata colle opere loro tale autorità da potere servire agli altri d'esempio.

Molto più è poi necessario nell'uso di tutti i termini l'osservare esattamente te regole della gramma-

tica, per evitare i solecismi, ossia gli errori in cui cadono frequentemente quelli che la grammatica della propria lingua non hanno avuto cura di ben apparare.

La *proprietà* consiste nella scelta di que' vocaboli della lingua, che il migliore e più costante uso ha appropriato a quelle cose che per essi intendiamo di esprimere, evitando tutte le maniere basse e triviali, o che esprimerebbono con minor forza ciò che vogliamo.

Siccome poi intorno alla purità e proprietà dei termini altra norma non si può dare fuorchè la pratica dei migliori scrittori; così da questo appare la necessità di volgere, come diceva *Orazio*, con man notturna e diurna i migliori esemplari, cioè leggerli continuamente e colla massima attenzione.

L' esatto valore della parola *precisione* può trarsi dalla sua stessa etimologia. Essa vien da *praecidere* tagliar via, e significa togliere tutte le superfluità, e far che l'espressione non presenti nè più nè meno della vera idea che vuolsi esporre.

Le parole che uno adopera per esprimere le sue idee posson esser viziose a tre riguardi: 1.° possono esprimere non l'idea che egli intende, ma qualche altra soltanto simile o analoga; 2.° possono esprimere questa idea, ma non pienamente e compiutamente; 3.° posson esprimerla insieme con qualche cosa di più.

La precisione è contraria a tutti e tre questi vizi, ma all' ultimo principalmente. Chi ama scrivere con proprietà, basta che sappia schifare i due primi: conciossiachè propri diconsi i termini, qualora esprimono l'idea che vuolsi, e l'esprimono pienamente. Ma chi si picca di scrivere con precisione, deve eziandio esprimere quest'idea e non più.

Non ogni genere di discorso però domanda nella precisione lo stesso grado. Una certa precisione, a differenza di quella vaga profusion di parole che non presenta niuna idea distinta, è senza dubbio un gran pregio in ogni componimento; ma convien anche

aver di mira, che il troppo studio di essa (massimamente in quelle cose, ove non è rigorosamente richiesta) non ci porti ad uno stile arido e smilzo, e che per la soverchia premura d' essere esatti, non recidiamo ogni copia ed ornamento. L'unire insieme la precisione e la facondia, l'avere cioè uno stile pieno e scorrevole, e al tempo stesso corretto ed esatto, è certamente il più difficile grado, a cui possa giungersi nel comporre.

E' v'ha de' componimenti che richieggono maggior copia ed ornamento; altri che vogliono maggior precisione ed accuratezza: anzi nello stesso componimento le diverse parti possono richiedere una diversa maniera. Dobbiam però studiarci di non mai sacrificare interamente l'una all'altra qualità; e con un maneggio conveniente potranno ambedue interamente serbarsi, quando le nostre proprie idee sieno esatte, e si abbia buon capitale di termini e piena conoscenza del loro valore.

CAPO II.

Dei termini sinonimi.

Una delle principali sorgenti dello stile inesatto, opposto alla precisione anzidetta, è l'uso poco giudizioso di que' termini che si chiaman *sinonimi*. Sono questi così appellati, perchè si accordano nell'esprimere una principale idea; ma per lo più se non sempre, l'esprimono con qualche diversità nelle circostanze. Variano essi per qualche idea accessoria che ciascuno introduce, e son come varie gradazioni di una medesima tinta.

È raro che in una lingua si trovino due parole che esprimano precisamente la stessa idea: una persona pienamente versata nella proprietà della lingua sempre vi scorgerà qualche cosa in cui differiscano.

Nell'idioma Latino, a cagion d'esempio, non vi son

forse parole che più facilmente si possan prendere per sinonime, che le due *amare* e *diligere*. Tuttavia *Cicerone* ha mostrato che passa fra loro una chiara distinzione. *Quid ergo*, dice egli in una delle sue lettere, *tibi commendem eum, quem tu ipse diligis? Sed tamen, ut scires eum non a me diligi solum, verum etiam amari, ob eam rem tibi haec scribo.* Ad Famil. lib. XIII, ep. 47. Il che potrebbe da noi tradursi: « A che « raccomandarti uno, a cui tu stesso porti affezione? « Nondimeno, affinchè sappi che io non solo gli porto « affezione, ma l' amo, tutte queste cose ho voluto « scriverti » (1).

Nella stessa maniera *tutus* e *securus* sono parole che noi facilmente confonderemmo, sebbene il loro significato sia differente. *Tutus* vuol dire fuor di pericolo, *securus* fuor di timore, *Seneca* ha elegantemente notata questa distinzione: *Tuta scelera esse possunt, secura non possunt.*

Nella nostra lingua medesima assai esempi recare si potrebbero della diversa significazione che hanno parecchi termini, i quali comunemente sono riputati sinonimi. Noi alcuni ne accenneremo, scegliendo quelli che posson essere di maggior uso, a far meglio vedere la necessità di badare attentamente all' esatto valore delle parole, qualora si voglia parlare e scrivere con proprietà e precisione (2).

(1) Il medesimo Cicerone nei capi VII. e VIII. del libro IV. delle Tusculane così spiega i vari significati di molte voci esprimenti tristezza: Aegritudo *est opinio recens mali praesentis, in quo demitti, contrahique animo rectum esse videatur;* angor *est aegritudo premens;* moeror *aegritudo flebilis; aerumna aegritudo laboriosa;* dolor *aegritudo crucians;* afflictatio *aegritudo cum cogitatione;* luctus *aegritudo ex ejus, qui carus fuerit, interitu acerbo.*

(2) In francese un'utile opera su questo soggetto ha pubblicato da molti anni l'abate *Girard* col titolo, *Synonymes français:* ed altra più estesa col medesimo titolo ne ha dato poscia *Roubaud.* Un simile lavoro in italiano fu dato fuori da Giovanni Romani, dal Grassi nel suo *Saggio*, e dal Tommaseo nel *Dizionario dei sinonimi.*

Abborrire, *detestare*. L'abborrire importa soltanto una forte avversione: il detestare importa eziandio una forte disapprovazione. Si abborrisce, per esempio, la schiavitù, e si detesta la tirannia.

Austerità, *severità*, *rigore*. All' austerità si oppone la mollezza, alla severità il rilassamento, al rigore la clemenza. Un anacoreta è austero nel suo vivere; un padre è severo nell'educazione de'suoi figli; un giudice è rigoroso nelle sue sentenze.

Costume, abito. Il costume riguarda l'azione, l'abito riguarda l'agente. Per costume noi intendiamo la frequente ripetizione del medesimo atto; per abito, l'effetto che questa ripetizione produce sull'animo o sul corpo. Il costume d'andar a spasso, o di starsene colle mani alla cintola, fa acquistar l'abito all'ozio.

Desistere, *lasciare*, *abbandonare*. Ognuno di questi termini importa cessazione dal tener dietro a qualche oggetto, ma per diversi motivi. Noi desistiamo per la difficoltà di ottenere; lasciamo per appigliarci ad altra cosa che più ne piace; abbandoniamo, perchè la cosa ci è di peso. Un politico desiste da'suoi disegni, perchè li trova impraticabili; lascia l'ambizione per godere una vita tranquilla; abbandona le cariche, quando se ne sente soverchiamente aggravato.

Distinguere, *separare*. Noi distinguiamo tutto ciò che non confondiamo con altre cose, separiamo ciò che stacchiamo da quelle. Gli oggetti sono distinti l' uno dall' altro per le loro qualità; separati per la distanza.

Equivoco, *ambiguo*. Espressione equivoca è quella che ha un senso palese inteso da tutti, e un senso occulto inteso soltanto dalla persona che l'usa: espressione ambigua è quella che ha palesemente due sensi, e ci lascia in dubbio quale le si debba applicare. La espressione equivoca si usa coll'intenzione d'ingannare; l'ambigua, quando si adopera appostatamente, s' impiega per non dare un' intera spiegazione. Un uomo onesto non userà mai un'espressione equivoca,

un uom confuso spesso proferirà delle frasi ambigue senza avvedersene.

Intero, *compiuto*. Una cosa è intera, quando non manca niuna delle sue parti; è compiuta, quando non manca nulla di ciò che le spetta. Uno può aver per sè solo un'intera casa, e non avere niun appartamento compiuto.

Inventare, *scoprire*. S'inventano le cose nuove, e si scoprono quelle che prima eran nascoste. *Galileo* ha inventato il telescopio (1), e con esso ha scoperto i satelliti di Giove.

Notare, *osservare*. Si nota in via d'attenzione per ricordarsi: si osserva in via d'esame per giudicare. Un viaggiatore nota gli oggetti che più lo commovono; un Generale osserva i movimenti del suo nemico, per argomentarne le intenzioni.

Orgoglio, *vanità*. L'orgoglio consiste nell'avere soverchia stima di noi medesimi; la vanità nel cercare soverchiamente la stima degli altri. E giustamente di un tale fu detto: « Egli è troppo orgoglioso per esser vano ».

Saggezza, *prudenza*. La saggezza ci dirige nel dire o fare ciò che è convenevole; la prudenza ci ritiene dal fare o dire ciò che sconviene. L'uom saggio impiega i mezzi più propri al buon riuscimento nelle sue imprese, l'uomo prudente usa i mezzi più sicuri per evitare ogni sinistro.

Sorpreso, *attonito*, *stupefatto*. Uno è sorpreso da ciò che è nuovo o inaspettato; attonito di ciò che è vasto o grande; stupefatto di ciò che gli riesce incomprensibile.

Sufficiente, *bastante*. Il bastante si riferisce alla quan-

(1) Sebbene l'ingrandimento degli oggetti veduti attraverso a due lenti sia stato prima accidentalmente osservato da un artefice olandese, pure l'invenzione del telescopio meritamente a *Galileo* s'attribuisce, perchè egli colla debita combinazione delle lenti è stato il primo a formare quest'istromento.

tità che uno desidera; il sufficiente all'uso che deve farne. All'uomo avido nulla è mai bastante, ancorchè abbia più di quello che è sufficiente a' suoi veri bisogni.

Tranquillità, pace, calma. La tranquillità è una situazione libera da ogni turbamento considerata in sè stessa; la pace è la medesima situazione considerata rispetto alle cagioni che possono turbarla; la calma rispetto ai turbamenti che l'han preceduta.

Unico, solo. Un oggetto si dice unico, quando non v'è niun altro della medesima specie; solo, quando non è accompagnato da altri. Un figliuolo unico dai premurosi genitori non si lascia mai solo.

CAPO III.

Della Sentenza, e del Periodo in generale.

Ogni compiuta enunciazione di un pensiero forma una sentenza. *Aristotile* definisce la *sentenza:* « Una « forma di parlare che ha in sè stessa un principio « ed un fine, ed è di tale lunghezza che possa tutta « comprendersi facilmente ad un tratto. »

Alcune sentenze constano d'una sola proposizione, siccome è quella di *Cornelio Nipote:* « Fu di gran « lode in tutta la Grecia l'esser citato vincitore in « Olimpia » (1).

Altre sono composte di più proposizioni legate insieme, e comprese in un giro più o meno artificioso, il quale si chiama *periodo,* che appunto significa giro. Tale è la prima sentenza, o sia il primo periodo dell'orazione di *Cicerone* a favore del poeta A. Licinio Archia: « Se qualche ingegno v'ha in me, o « Giudici, ch'io ben sento quanto sia scarso; o se « qualche esercizio nel dire, ove non nego d'essermi

(1) *Magnis in laudibus tota fuit Graecia victorem Olympiae citari.*

« mezzanamente occupato, o se qualche destrezza in
« questo, provenuta dagli studi e dagli ammaestra-
« mènti nelle ottime arti, da cui confesso che niun
« tempo dell'età mia fu mai alieno: di tutte siffatte
« cose quest'A. Licinio principalmente, quasi per suo
« proprio diritto, dee il frutto da me ripetere » (1).

Le parti maggiori, vale a dire le principali proposizioni di un periodo, si chiaman *membri*; le parti minori, ossia le proposizioni subalterne alle principali, si dicono *incisi*; e se in queste pure comprendonsi altre proposizioni legate ad esse per via de'pronomi relativi, si dicono *proposizioni incidenti*.

Nell'esempio tolto da Cicerone, le proposizioni principali o i membri son due, il primo de'quali comprende la proposizione condizionale: *se qualche ingegno v'ha in me, o Giudici ecc.* fino ad *alieno*; il secondo la proposizione soggiunta: *di tutte siffatte cose quest'A. Licinio principalmente, quasi per suo proprio diritto, dee il frutto da me ripetere.*

Il primo membro poi contiene tre incisi: *se qualche ingegno v'ha in me ecc: o se qualche esercizio nel dire ecc.; o se qualche destrezza in questo ecc.*: ognuno de'quali incisi comprende pure una proposizione incidente: *ch'io ben sento quanto sia scarso — ove non nego d'essermi mezzanamente occupato — da cui confesso che niun tempo dell'età mia fu mai alieno.*

Le congiunzioni, che servono a unir insieme più membri in un sol periodo, sono principalmente le condizionali, *se*, *qualora*, *ogni qual volta*; le correlative, *siccome*, *così*, *quantunque*, *ciò non ostante*, *perchè*, *perciò*; e simiglianti.

(1) *Si quid est in me ingenii, Judices, quod sentio quam sit exiguum; aut si qua exercitatio dicendi, in qua me non inficior mediocriter esse versatum; aut si huiusce rei ratio aliqua ab optimarum artium studiis ac disciplina profecta, a qua ego nullum confiteor aetatis meae tempus abhorruisse: earum rerum omnium vel in primis hic. A. Licinius fructum a me repetere prope suo iure debet.*

Ma in quella guisa che per mezzo di queste congiunzioni più proposizioni o membri s'uniscono a comporre un periodo solo; così togliendole, un periodo composto si può sciogliere in piu periodi separati. Il succitato periodo di Cicerone, a cagion d'esempio, potrà dividersi in due, dicendo: « Io non so quanto « v'abbia in me d'ingegno, o Giudici, che ben temo « essere assai scarso; o quanto esercizio nel dire, « ove non nego d'essermi mezzanamente occupato; « o quanta destrezza in questo, provenuta dagli studi « e dagli ammaestramenti nelle ottime arti, da cui « confesso che niun tempo dell'età mia fu mai alieno. « Ma quali che sieno in me queste cose, di tutte però « quest'A. Licinio principalmente, quasi per suo pro- « prio diritto, deve il frutto da me ripetere. »

Secondo la maggiore o minore lunghezza, e composizione delle sentenze, lo stile si suol distinguere in *periodico*, o *conciso*.

Lo stile dicesi *periodico* quando le sentenze sono composte di molti membri legati insieme e concatenati di modo, che il senso rimane sospeso fino alla chiusa di ciascun periodo: e di tali sentenze abbonda moltissimo *Cicerone*.

Lo stile si chiama *conciso*, quando il senso è diviso in molte piccole proposizioni indipendenti l'una dall'altra, ognuna delle quali è compiuta in sè stessa: e tale ordinariamente è lo stile di *Seneca*.

Lo stile periodico dà al componimento un'aria di maggior gravità e dignità; il conciso a rincontro è più vibrato e più vivo. Dee quindi predominar l'uno o l'altro secondo la natura del componimento e il suo generale carattere. In quasi tutti però è cosa giudiziosa il frammischiarli opportunamente e contemperarli. Imperocchè l'orecchio si stanca e per l'uno e per l'altro, quando son essi troppo lungamente continuati: laddove con una accorta mescolanza di lunghe e brevi sentenze l'orecchio rimane più sod-

disfatto, e unita vedesi acconciamente nello stile la vivezza alla maestà (1).

Ma lunghe o brevi sien le sentenze, perchè riescan perfette debbono avere, come abbiam già accennato, le quattro seguenti qualità: 1. *chiarezza* e *precisione*; 2. *unità*; 3. *forza*; 4. *armonia*; delle quali ora è d'uopo trattare particolarmente.

CAPO IV.

Della chiarezza e precisione nelle Sentenze.

La chiarezza nelle sentenze è certamente la qualità più essenziale; perciocchè inutile è ogni discorso, qualora non sia inteso. *Quintiliano* vuol anzi che il discorso sia « facile ed aperto anche a quelli che ascol-
« tano disattentamente, sicchè entri nell'animo degli
« uditori, siccome il sole negli occhì anche quando in
« lui non son fissi; e che quindi si cerchi non solo
« ch' e' possano intendere, ma che non possano a
« meno d'intendere (2). »

A tal fine è da fuggirsi primieramente colla massima cura ogni ambiguità che possa tener sospesa la mente intorno al senso.

L'ambiguità può provenire da due cagioni, dalla cattiva scelta delle parole, e dalla cattiva loro collocazione. Ma poichè della scelta delle parole si è già detto abbastanza nel Capo II, or diremo del modo di collocarle.

La prima cosa che deve in ciò studiarsi, è d'osser-

(1) *Non semper*, dice *Cicerone*, descrivendo con molta espressione queste due maniere di stile, *non semper utendum est perpetuitate et quasi conversione verborum, sed saepe carpenda membris minutioribus oratio est.*

(2) *Oratio debet negligenter quoque audientibus esse aperta, ut in animum audientis, sicut sol in oculos, etiamsi in eum non intendantur, occurrat. Quare non solum ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere curandum.*

vare esattamente le regole della grammatica; perciocchè senza di queste non si può intendere qual sia nel discorso l'ufficio di ciascuna parola, e a qual'altra si riferisca; la seconda, che le parole, le quali hanno fra loro più intima relazione, sien collocate il più presso che si può l'una all'altra, onde la lor vicendevole connessione più chiaramente apparisca.

I Greci e i Latini potevano, a cagione delle varie terminazioni de'loro casi, usare in ciò maggior libertà di quella che è permessa alle lingue moderne. Potevano essi staccar l'aggettivo dal sostantivo, e mettere l'agente o il paziente avanti o dopo del verbo senza pericolo d'ambiguità, il che non può farsi da noi egualmente. Là dove dice *Virgilio*, per esempio (Egl. 1.): *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*, non possiam noi tradurre « Titiro, tu di largo giacendo sotto « al coperchio faggio. » E dove i Latini liberamente dicevano *Antonium vicit Augustus*, non possiamo noi dire egualmente « Antonio vinse Augusto, » che significherebbe tutto il contrario: ma dobbiamo dire « Augusto vinse Antonio » per esempio, che Augusto è stato il vincitore, e Antonio il vinto.

Anche la lingua latina però avea le sue ambiguità; e *Quintiliano* ce n'offre alcuni esempi. Uno, dice egli, ordinò nel suo testamento d'innalzargli dopo la morte *statuam auream hastam tenentem*, su di che nacque in giudizio la quistione, se tutta la statua o l'asta soltanto dovesse esser d'oro: quistione che nata non sarebbe se invece si fosse detto *auream statuam hastam tenentem*, che avrebbe significato dover tutta la statua essere d'oro, o *statuam hastam tenentem auream*, dove sarebbesi espresso dover esser d'oro la sola asta. Co' verbi indefiniti questa ambiguità nasceva ancora più facilmente, essendo quivi l'agente e il paziente ambedue all'accusativo. Quindi, segue egli, se un dicesse: *Chremetem audivi percussisse Demeam*, non si saprebbe, se Cremete o Demea fosse stato il percosso.

Ma in molte altre maniere dalla cattiva collocazione

de' termini può nascere l'ambiguità in qualunque lingua.

In primo luogo v'ha spesso dell'inesattezza nella collocazione degli avverbi che si adoprano a qualificare il significato di una cosa che li precede o li segue. Se invece di dire: « Il vero sapere è disprezzato dagl'ignoranti soltanto, » io dicessi: « Il vero sapere « soltanto è disprezzato dagl'ignoranti » parrebbe che il solo vero sapere, non il sapere in genere sia quello che dagl'ignoranti si sprezza; e se dicessi: « Il vero « sapere è soltanto disprezzato dagl'ignoranti » giudicherebbesi che gl'ignoranti rispetto al vero sapere non facessero niente più che sprezzarlo.

In secondo luogo quando nel mezzo della sentenza occorre di mettere qualche aggiunto, è necessario, per evitare ogni ambiguità, usar molta attenzione nel collocarlo. Il *Boccaccio* nella vita di Dante volendo dire che questi si vergognava nell'età matura di certi componimenti fatti in gioventù, si esprime a questo modo: « E comecchè egli d'avere questo libretto fatto negli « anni più maturi si vergognasse molto. » Ora a primo aspetto sembra che *negli anni più maturi* si riferisca piuttosto all'aver fatto il libro, che al vergognarsene; e per togliere ogni ambiguità conveniva dire: « E « come che d' avere questo libretto fatto si vergo- « gnasse molto negli anni più maturi. »

In terzo luogo maggior attenzione ancor si richiede per la convenevole disposizione de' pronomi relativi *che*, o *il quale*, e di quelle altre particelle che esprimono la connessione scambievole delle parti del discorso. Là dove dice un autore: « Molti per l'abito « di risparmiar tempo e carta che hanno acquistato « nelle scuole, scrivono in una maniera così minuta « che appena possono leggere essi medesimi quel « che hanno scritto » sembra a primo aspetto, che nelle scuole acquistato essi abbiano tempo e carta, non già l'abito di risparmiar l'uno e l'altra. Il quale vero senso apparirà tostamente, dicendo invece: « Molti

« per l'abito, che nelle scuole hanno acquistato di « risparmiar tempo e carta, scrivono ecc. »

Rispetto ai termini relativi è da osservare eziandio che l'oscurità nasce spesse volte dalla troppo frequente lor ripetizione; il che avviene particolarmente dei pronomi *che*, *gli*, *le*, *suo*, *loro*, e simili, quando si possano riferire a più persone o cose diverse, come nella seguente sentenza d'un altro Scrittore: « Gli « uomini guardano di mal occhio il bene, ch'è in « altri, perchè credono che la lor riputazione gli oscuri; e perciò fan quanto possono per gettar nubi «sopra di loro, affinchè lo splendore delle loro virtù « non possa offuscarli. » Dove ogni ambiguità sarebbe tolta col solo trasportar *gli uomini* dal numero plurale al singolare, dicendo: « L'uomo guarda di « mal occhio il bene, ch' è in altri, perchè crede « che la lor riputazione lo oscuri, ec. »

In quarto luogo è da schivarsi accuratamente la successione di più nomi retti dalla preposizione di, specialmente ove possa nascere ambiguità a quale dei precedenti ciascuno di essi appartenga. Dicendo per esempio: « Il libro della vecchiezza di Cicerone » sembra che parlisi della vecchiezza di Cicerone, non del libro ch' egli ha scritto sulla vecchiezza; e per evitare questa ambiguità, converrà dire: « Il libro « di Cicerone sulla vecchiezza » o « intorno alla vecchiezza. »

CAPO V.

Dell'unità delle Sentenze.

La natura d'ogni sentenza è d'esprimere in complesso una sola proposizione. Quindi può ella bensì aver molte parti, ma queste esser debbono sì strettamente legate fra loro, che facciano sopra la mente l'impressione d'un solo tutto. Ora per conservare questa unità, le seguenti regole sono da osservarsi.

In primo luogo per tutto il corso della sentenza la scena dee cangiarsi il meno che è possibile. In ogni sentenza comunemente v'ha qualche persona, o qualche cosa principale, che regge il senso; e questa per quanto si può, dee continuarsi dal principio sino alla fine. Se io dicessi: « Quando noi arrivammo al porto, « i nocchieri mi misero a terra, dove io fui salutato « da tutti i miei amici, i quali mi accolsero con gran- « dissima festa » in questa sentenza, benchè gli oggetti abbian fra loro una sufficiente connessione, ciò non ostante col cambiare sì spesso persona, *noi*, *i nocchieri*, *io*, *gli amici*, le cose si mostrano in un aspetto così disgiunto, che quasi si perde il senso della connessione. Laddove tosto richiamasi la sentenza alla sua vera unità coll'esprimerla nella maniera seguente: « Arrivato al porto, e messo a terra da'noc- « chieri, fui da tutti gli amici miei salutato ed ac- « colto con grandissima festa. »

La seconda regola si è di non mai intrecciare in una sentenza cose, le quali abbiano fra di loro sì poca relazione, che facilmente in due o tre sentenze possano dividersi: « La loro marcia (dice *Plutarco* parlando » de'Greci sotto la condotta di Alessandro) fu per paesi « incolti, i cui selvaggi abitanti viveano a stento, non « avendo altre ricchezze che una mandra di magre « pecore, la cui carne era fetente e senza sapore, a « cagione del loro nutrirsi continuamente di pesci ma- « rini. » Qui là marcia de'Greci, la descrizione dei paesi e de'loro abitanti, la notizia delle loro pecore, e la cagione dell'essere le carni di queste pecore un cibo di cattivo sapore, formano un affastellamento d'oggetti sì poco fra loro connessi, che il leggitore non può senza difficoltà comprenderli ad un solo tratto. Meglio era perciò dividerli in due sentenze, e a queste medesime dare maggiore unità secondo la regola precedente, dicendo a cagion d'esempio: « La loro marcia « fu per paesi incolti, abitati sol da selvaggi, che pur « viveano a stento, non avendo altre ricchezze che una

« mandra di magre pecore. E la carne di queste era
« anche fetente e di cattivo sapore, a cagione del
« loro continuo nutrirsi di pesci marini. »

La terza regola per conservar l'unità delle senteuze è di tenerle sgombre, per quanto si può, dalle parentesi. Queste in alcune occasioni posson giovare alla chiarezza, e dar anche al discorso una certa vivacità, quando nascano spontaneamente, e passino a guisa di lampo. Ma per lo più producono cattivissimo effetto, essendo una specie di ruote entro ruote, o un intralciamento di più sentenze l'una nell'altra avviluppate.
« Sembrami, dice uno scrittore, che per mantenere il
« sistema del mondo ad un certo punto assai di sotto
« bensì a quello della perfezione ideale (poichè noi
« siamo capaci di concepire quello che siamo incapaci
« di ottenere), ma però sufficiente a costituire uno
« stato agiato e felice (o almeno tollerabile); sem-
« brami, dico, che l'Autore della natura abbia cre-
« duto opportuno di frammischiare di tempo in tempo
« alle società degli uomini alcuni pochi (ma solamente
« pochi di coloro, a cui gli è piaciuto graziosamente
« di compartire una maggior porzione di spirito ete-
« reo, che non suol essere nell'ordinario corse del suo
« governo da lui conceduta ai figliuoli degli uomini. »
Cattivissima sentenza ognuno vede esser questa, in cui per via di più parentesi e di altre frapposte circostanze l' autore ha voluto infilzar tante cose che è stato obbligato a ricominciar la costruzione col *sembrami*, la quale ripetizione, qualora incontrasi, può prendersi per lo più come indizio di mal costrutta sentenza, scusabile nel parlare, dove non pretendesi la maggiore accuratezza, ma quasi sempre imperdonabile nelle colte scritture.

La quarta regola per l'unità delle sentenze è di recarle sempre ad una perfetta e giusta conchiusione. Non è mestieri il dire, che secondo ogni regola grammaticale un'imperfetta sentenza non è sentenza. Ma egli avviene sovente d'incontrare delle sentenze, le quali,

per così dire, son più che finite. Dopo esser giunti a quello che ci aspettavamo dover esserne la conchiusione, e su cui l'intelletto era naturalmente invitato a riposarsi, veggiamo balzar fuori improvvisamenta una circostanza che doveva omettersi o collocarsi altrove, e che è come una coda appiccata alla sentenza. Un autore, per esempio, parlando delle opere di Cicerone così si esprime: « Con queste opere i giovani più « s' intertengono, che con quelle di Demostene, il « quale certamente ha superato gli altri di molti gra- « di, almeno come oratore. » Qui la chiusa naturale della sentenza è alle parole *ha superato gli altri di molti gradi*; e la giunta *almeno come Oratore* vien fuori di tempo. Quanto più compatta non sarebbe stata la sentenza così esprimendola? « Con queste « opere i giovani più s'intertengono, che con quelle di « Demostene, il quale, almeno come oratore, ha su- « perato gli altri di molti gradi. »

CAPO VI.

Della forza delle Sentenze.

Per forza s'intende una tal disposizione delle parole e de'membri della sentenza o del periodo, che presentino il senso nella maniera più favorevole, rendano vie più gagliarda l'impressione che vuolsi ottenere, e dieno a ciascuna parola e a ciascun membro il maggior peso e valore.

Per conseguir questo effetto la prima regola si è di sfrondare la sentenza da tutte le ridondanti parole.

« Di brevità è mestieri, onde spedita
« La sentenza trascorra, e non s'impacci
« Con voci atte a gravar le stanche orecchie:

dice Orazio saggiamente a questo proposito (1). Ogni

(1) *Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se Impediat verbis lassas onerantibus aures.*

parola che non aggiunge valore alla sentenza, invece lo toglie. *Obstat*, come nota *Quintiliano*, *quidquid non adiuvat*. Quella che agevolmente si può supplir dal pensiero, nell'espressione dee tralasciarsi. Così per esempio: « Contento di aver meritato il trionfo, ne « ha ricusato l'onore » è meglio detto, che « Essendo « egli contento di aver meritato il trionfo, ne ha « ricusato l'onore. »

Conviene però guardarsi di non portare la cosa a tale eccesso che renda lo stile arido e scarso. Anche qui, come in tutte le cose, v'ha il suo mezzo. Qualche riguardo si vuole avere alla pienezza e dolcezza del suono, e alla fluidità del discorso; e alcuni frondi lasciar si debbono a circondare e proteggere il frutto.

Siccome poi dalle parole superflue, così ancora da membri ridondanti le sentenze vogliono essere diradate: e a quel modo, che ogni parola dee presentare una nuova idea, così ogni membro contener deve un nuovo pensiero. Opposta a ciò è la superfluità che sovente incontriamo di un ultimo membro del periodo, il quale non è altro che un eco del primo, vale a dire una ripetizione della stessa cosa in diversa forma. Tale è la sentenza d'un autore per altro celebre: (1) « Egli è impossibile osservare le opere « del Creatore con freddezza e indifferenza; o mirare « tante bellezze senza una segreta soddisfazione e « compiacenza » ove dal secondo membro della sentenza poco o nulla viene aggiunto a ciò che era stato già espresso dal primo.

Tolte le superfluità, il secondo mezzo di rinforzar la sentenza è l'aver l'occhio particolare all'uso delle particelle copulative, delle relative, e di tutte quelle altre che servono ai passaggi ed alle connessioni. Le voci *ma*, *e*, *che*, *dove* ecc. son le giunture che uniscono, i perni su cui s'aggirano le sentenze; e per-

(1) *Addison*.

ciò la robustezza di queste dalla giusta collocazione di siffatte particelle assai volte principalmente dipende.

Alcuni scrittori moltiplicano senza bisogno i termini dimostrativi e relativi col frequente uso di frasi simili alla seguente: « Non vi ha cosa che più prontamente disgusti, di quello che faccia un parlar tronfio e ampolloso. » Or nell'introdurre un nuovo soggetto, o stabilire una proposizione, a cui vogliamo che prestisi attenzione particolare, questa maniera di dire è assai opportuna; ma nel discorso ordinario è meglio esprimerci più semplicemente e brevemente dicendo: « Niuna cosa più prontamente disgusta, che « un parlar tronfio e ampolloso. »

Anche una non necessaria ripetizione della congiunzione *e* generalmente indebolisce lo stile. Colle parole *veni*, *vidi*, *vici* assai più vivamente espresse Cesare la rapidità delle sue conquiste, che se avesse interposte le particelle copulative. Così nella descrizione d'una battaglia il medesimo dice: *Nostri, emissis pilis, gladiis rem gerunt: repente post tergum equitatus cernitur, cohortes aliae appropinquant; hostes terga vertunt; fugientibus equites occurrunt; fit magna cœdes.* De Bello Gall. lib. VII. (1).

All'incontro quando fassi un'enumerazione, ove ci preme che gli oggetti appaiano l'uno dall'altro distinti, e che l'attenzione per qualche momento s'arresti sopra ciascuno, le copulative possono allora moltiplicarsi con gran vantaggio. Così il medesimo Cesare nella descrizione d'un'altra battaglia, premendogli di far vedere in quanti luoghi il nemico sembrava essere nel tempo stesso, opportunamente si vale delle congiunzioni, dicendo: *His equitibus facile*

(1) « I nostri, lanciate l'aste, s'avventano colle spade; im« provvisamente vedesi a tergo la cavalleria; s'avvicinano le « altre coorti; i nemici voltano le spalle; a' fuggitivi la ca« valleria spingesi incontro; si fa grandissima strage. »

pulsis ac perturbatis, incredibili celeritate ad flumen decurrerunt, ut pene uno tempore et ad sylvas, et in flumine, et jam in manibus nostris hostes viderentur (1).

La terza regola per dar forza alle sentenze è di collocare la parola o le parole principali in quel luogo dove far possono una maggiore impressione. Questo luogo d'ordinario è al principio, come: « I piaceri « dell'immaginazione non sono nè così grandi, come « quelli del senso, nè così fini, come quelli dell'intelletto. » E certamente il mettere in fronte alla proposizione ciò che n'è il principale soggetto, sembra anche essere l'ordine più naturale. Nondimeno talvolta, per dare maggior peso alla sentenza, giova sospendere il senso qualche momento, e presentare quindi l'oggetto principale sul fine tutto ad un tratto. Così *Cicerone* nel periodo già citato: *Si quid est in me ingenii, iudices* ecc., volendo far risaltare quanto ei dovesse al Poeta Archia, si riserba a dirlo sul fine. Così *Pope* nella sua prefazione ad Omero volendo fermare l'attenzione del leggitore principalmente sulla mirabile invenzione del Poeta, a questo modo s'esprime: « Da qualunque parte Omero per noi « contemplisi, quello che più ne ferisce, è la sua « maravigliosa invenzione. »

Ma in qualunque luogo della sentenza dispongansi le parole principali, è sempre di gran momento, che sieno libere da tutte le altre che potrebbero ingombrarle od offuscarle. Un autore, parlando dei moderni poeti confrontati cogli antichi, s'esprime in questa guisa: « Se mentre professano solamente di piacere, « segretamente anche ammoniscono ed istruiscono, « possono forse così ora, come anticamente, essere « con giustizia riputati i migliori e più commendevoli

(1) « Rispinta facilmente e scompigliata questa cavalleria, « con incredibile celerità corsero al fiume; sicchè i nemici « pareano quasi essere al tempo stesso e nelle selve, e nel « fiume, e già nelle nostre mani. »

« fra gli autori. » Questa sentenza contiene un gran numero di circostanze e d'avverbi necessari a qualificare il senso: *se*, *mentre*, *solamente*, *segretamente*, *anche*, *forse*, *così*, *ora*, *come*, *anticamente*, *con giustizia*. Nondimeno sono essi collocati con tal arte, che non ingombrano, nè indeboliscono la sentenza; mentre ciò che n'è il principale oggetto, vale a dire i *poeti possono riputarsi i migliori e più commendevoli fra gli autori*, vien nella conchiusione libero e sgombro, e occupa il posto che gli conviene.

Veggasi ora qual sarebbe l'effetto di una diversa disposizione. Suppongasi che si fossero così ordinate le parti della sentenza: « Se mentre professano di « piacere solamente, ammoniscono ed istruiscono « anche segretamente, possono essere riputati con « giustizia i migliori e più commendevoli fra gli « autori forse così ora, come anticamente ». Qui avremo le stesse parole ed anche il medesimo senso; ma (oltre la cacofonia dei tre avverbi in *mente*) per essere gli aggiunti così frammischiati che coprono i termini principali, il tutto divien perplesso, senza grazia e senza nerbo.

Per evitare questo difetto il mezzo principale si è di non ammassare troppe circostanze in un luogo solo, ma distribuirle in diverse parti della sentenza. Quindi ove dice un altro autore: « Quello ch'io ebbi « l'onore di ricordare a V. E. tempo fa in conver- « sazione, non fu un nuovo pensiero; » la cosa sarebbe meglio espressa dicendo: « Quello ch'io ebbi « tempo fa l'onore di ricordare a V. E, in conver- « sazione ecc. »

La quarta regola, perchè le sentenze abbian forza, è di fare che i membri vadano sempre crescendo di valore, il che dai Greci fu detto *climax*, o scala, Così *Cicerone* nell'orazione a favore di Milone volendo esprimere quanto più meritevole d'un giudizio straordinario sarebbe stata la trama, che Clodio aveva innanzi ordita, di assassinare Pompeo: *Atque*, dice,

si res, si vir, si tempus ullum dignum fuit, certe in illa caussa summa omnia fuerunt. Insidiator erat in foro collocatus, atque in vestibulo ipso senatus; ei viro autem mors parabatur, cuius in vita nitebatur salus civitatis; eo porro reipublicae tempore, quo si unus ille occidisset, non haec solum civitas, sed gentes omnes concidissent (1).

Questa specie di oratoria progressione certamente nè può sempre ottenersi, nè è pur sempre da ricercare. Ma almeno dee sempre aversi presente il precetto di *Quintiliano*: « Convien badare che l'ora- « zione non decresca, e ad un tratto più forte non « si aggiunga un più debole, come ladro a sacrilego, « o petulante ad assassino » (2).

Anche fra i membri stessi del periodo, il più breve generalmente debbe porsi prima, e il più lungo dopo. Laonde sarà meglio detto: « Quando le passioni ci « abbandonano, vanamente ci applaudiamo d'averle « abbandonate noi stessi » che il dire al contrario: « Vanamente ci applaudiamo di aver abbandonato « noi stessi le passioni quando esse ci abbandonano. »

La quinta regola si è di non chiudere la sentenza con monosillabi, con pronomi, con avverbi, o con altri termini di poco valore, perocchè tali conclusioni per lo più la degradano. S'eccettui il caso, in cui il senso appoggisi principalmente sopra parole di questo genere, come in quella sentenza: « Nelle pro- « sperità gli amici interessati non ci abbandonano mai; « nelle avversità sempre. »

(1) « Or se cosa, se uomo, se tempo v'ebbe mai degno « (di uno straordinario giudizio), certamente in quella causa « fu tutto al sommo grado. L'insidiatore era posto nel foro « e nello stesso vestibolo del senato; la morte tramavasi a « quel personaggio, sulla vita di cui appoggiavasi la salvez- « za della città; e ciò in quel tempo della repubblica, in cui « se egli solo caduto fosse, non solo questa città ma tutte « le genti sarebbero ite a scompiglio. »

(1) *Cavendum est, ne decrescat oratio, et fortiori subiungatur aliquid infirmius, sicut sacrilego fur, aut latroni petulans.*

La sesta regola è, che quando nei membri della sentenza due cose son messe in confronto o in opposizione l'una all'altra, ritengasi anche nel linguaggio e nella costruzione una certa corrispondenza. Perciò in luogo di dire: « I giovani preferiscono gli scritti, « ove regna l'immaginazione; l'età senile quelli, ove « domina la ragione » sarà meglio ai giovani opporre i *vecchi*, che l'età senile. Il seguente tratto di *Pope* nella prefazione ad Omero può servire di ottimo esempio alla regola or mentovata: « Omero fu « il più gran genio; Virgilio il più grande artista: « nell'uno ammiriam l'uomo, nell'altro il lavoro. « Omero ci trasporta con un impeto imperioso; Vir- « gilio ci guida con soave maestà. Omero versa con « generosa profusione; Virgilio comparte con prov- » vida magnificenza. Omero simile al Nilo, diffonde « le sue ricchezze con subito allagamento; Virgilio, « simile ad un fiume pago di starsi entro il suo letto, « scorre con una vena costante. »

CAPO VII.

Dell'armonia delle Sentenze.

Le sentenze per essere ben costrutte, oltre alla chiarezza, all'unità e alla forza, di cui abbiamo parlato nei capi precedenti, debbono anch'essere tessute in modo che presentino all'orecchio un suono piacevole. « Nulla può penetrare nel cuore, dice *Quinti-* « *liano*, se nell'orecchio, che è il primo ingresso, fa « subito intoppo (1). »

Nell'armonia de'periodi due cose hanno a considerarsi: prima il suono aggradevole in genere prescindendo da ogni particolare espressione: indi il suono espressivo del senso. La seconda cosa è da

(1) *Nihil potest intrare in affectum, quod in aure velut quodam vestibulo, statim offendit.*

cercarsi principalmente nella poesia; e la prima è necessaria egualmente nella poesia e nella prosa.

La costruzione armonica nella prosa dipende dalla scelta delle parole e dalla lor disposizione.

Le parole più armoniose, e perciò più aggradevoli, sono quelle che constano di suoni molli o liquidi con una convenevole mescolanza di vocali e consonanti, come *amico*, *sereno*, *piacevole*. Disarmoniche per lo contrario e disgustose son quelle che hanno consonanti troppo aspre ammassate l'una sull'altra, come *schiaccia*, *sfianca*, *sfronda;* e troppe vocali che si succedono, e cagionano ciò che dai Latini chiamavasi *hiatus*, cioè spiacevole apertura di bocca, come: *La tua paura ha avuto assai lieve causa.*

Vuolsi avere per principio generale, che ovunque i suoni riescon difficili alla pronunzia, sono anche nella stessa proporzione duri e penosi all'orecchio. Le vocali danno dolcezza al suono delle parole, le consonanti robustezza; e le une colle altre vogliono essere contemperate in maniera che nè per troppa robustezza il suono diventi ruvido, nè per troppa dolcezza languido e svenevole.

Devesi pure fuggire: 1.° l'incontro di troppi monosillabi successivi, che sempre cagiona asprezza, come in quel verso del Petrarca: *Nè si fa ben per uom quel che 'l ciel nega;* 2.° la troppo vicina ripetizione d'una medesima sillaba, come in quell'altro verso dello stesso Petrarca: *Di me medesmo meco mi vergogno*; 3.° la successione di troppe parole sdrucciole, che fanno precipitare il discorso; 4.° quella di troppe parole lunghe e posate, che il fanno andar con pesante lentezza.

Le parole corte alle lunghe, le sdrucciole alle piane e alle tronche debbonsi mescolar con tal arte, che il discorso riesca fluido e facile, senza inciampo o durezza, e al tempo medesimo sostenuto ed armonico senza bassezza, o languore.

Nella cadenza de' periodi soprattutto dee curarsi una

convenevole sostenutezza; e ad essa quanto disdicono per lo più le parole monosillabe o tronche, altrettanto bene s'adattano le polisillabe e piane, specialmente qualora dalle sdrucciole vengano precedute.

Non tutte le sentenze però vogliono essere tessute allo stesso modo: perocchè nulla più sazia ed annoia, che una perpetua monotonia. Ma quel che s'è detto delle parole, alle sentenze pur deve opportunamente applicarsi, mescolando i lunghi periodi ai brevi, e variando le loro cadenze accortamente, sicchè riescano ora più gravi e solenni, ora più facili e piane; e frapponendo anche talvolta qualche piccola spezzatura ed asprezza, che fa nel discorso quello che nella musica le dissonanze acconciamente interposte.

Giudice e direttore di tutto questo debb' esser l'orecchio, giacchè accurate e precise regole non possono assegnarsene; e per avvezzare l' orecchio alla convenevole armonia del ben parlare non v' ha altro mezzo, che l'assidua osservazione e imitazione degli ottimi esemplari, qual fu *Cicerone* singolarmente fra i Latini, e fra gl'Italiani il *Boccaccio*, il *Firenzuola*, il *Caro*, il *Castiglione*, il *Lollio*, il *Bembo*, con quasi tutti i più colti scrittori, che han preceduto il seicento. Nelle opere de'quali pur tanto meglio si sentirà l'armonia, quanto più frequentemente si farà l'esercizio di leggerle e recitarle ad alta voce. Fin qui abbiamo parlato della piacevolezza del suono in genere; ora diremo di una più particolare bellezza che nel discorso deve cercarsi, ed è quella del suono adattato al senso.

Due gradi in ciò possono considerarsi: 1° l'andamento del suono corrispondente al tenore del discorso; 2° una particolare somiglianza fra un oggetto ed il suono impiegato a rappresentarlo.

Rispetto al primo, egli è chiaro che l'armonia conveniente ad un panegirico, o ad un'orazione accademica mal potrebbe adattarsi ad uno stretto ragionamento, ad un'invettiva, ad una narrazione, ad un

dialogo, ad una lettera. Ognuno di questi componimenti ha il suo carattere particolare di stile, a cui il suono puranche dee conformarsi. Anzi pur nello stesso componimento, secondo i diversi sentimenti che hannosi ad esprimere, anche il tuono debb'essere diverso, ora posato e maestoso, ora dolce e scorrevole, ora semplice e naturale, ora pronto e vivace, ora spezzato ed interrotto.

Osservisi, per esempio, con qual dolcezza la seguente sentenza di *Cicerone* sia accomodata a rappresentare la tranquillità di uno stato contento: *Etsi homini nihil est magis optandum, quam prospera, aequabilis, perpetuaque fortuna, secundo vitae sine ulla offensione cursu: tamen si mihi tranquilla et pacata omnia fuissent, incredibili quadam, ac pene divina, qua nunc vestro beneficio fruor, laetitiae voluptate caruissem.* Ad Quir. post red. (1).

Ma oltre alla generale corrispondenza dell' andamento de'suoni coll'andamento de'pensieri, dee procurarsi eziandio in secondo luogo una più particolare espressione di certi oggetti per mezzo di suoni lor somiglianti.

Ove abbiansi ad esprimere oggetti sonori, come il mormorar dei ruscelli, il fischiare de'venti, il rimbombo de'tuoni, il ronzar degl'insetti, il gracchiare de'corvi ec., egli è facile l'imitarli colle parole corrispondenti; e un eccellente modello in ciò abbiamo nella famosa ottava della Gerusalemme liberata del *Tasso* (canto IV. st. 3).

« Chiama gli abitator dell'ombre eterne
« Il rauco suon della tartarea tromba;

(1) « Avvegnachè niuna cosa abbiasi per noi maggior-
« mente a desiderare, che una prospera, equabile e con-
« tinuata fortuna in un corso di vita sempre a seconda, e
« senza verun inciampo; nulladimeno se andata mi fosse per-
« petuamente ogni cosa placida e tranquilla, io sarei stato
« privo di una certa incredibile e quasi divina voluttà, onde
« or mi sento per beneficio vostro soavemente innondato. »

« Treman le spazïose atre caverne,
« E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
« Nè sì stridendo mai dalle superne
« Regïoni del cielo il folgor piomba;
« Nè sì scossa giammai trema la terra,
« Quando vapori in sen gravida serra.

La seconda classe d'oggetti, che il suono delle parole prende sovente ad imitare, è il moto, secondo che è rapido o tardo, violento o placido, equabile o interrotto, facile o accompagnato da sforzo. Le sillabe lunghe, e di aspra e dura pronunzia, naturalmente destano l'impressione di un moto tardo e faticoso, come in quel verso di *Virgilio* (Georg. IV):

Olli inter se se magna vi brachia tollunt (1).

Una successione di sillabe brevi presenta al pensiero un moto rapido, come in quell'altro (Aeneid. Lib. VII):

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (2).

La terza specie d'oggetti, che i suoni possono rappresentare, consiste negli affetti dell'animo. Gli oggetti aggradevoli e i sentimenti di gioia e di piacere naturalmente ci guidano a usar suoni dolci, scorrevoli, graziosi, come presso *Virgilio* nella descrizione de'campi Elisi (Aeneid. VI.):

Devenere locos laetos, et amoena vireta
Fortunatorum nemorum, sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine vestit
Purpureo: solemque suum, sua sidera norunt (3).

Gli affetti forti e vivaci richieggono numeri più rapidi e più animati. Così quando i Troiani approdarono finalmente in Italia, dice *Virgilio* (Aeneid. VIII):

(1) « Alzan tra lor le braccia con gran forza.
(2) « Con quadrupede strepito la rapida
« Unghia percuote il campo. »
(3) « Giunser entrambi alle beate sedi,
« Ai lieti luoghi, alle verzure amene
« De' fortunati boschi, ove più largo
« Etere veste di purpureo lume
« Gli aprici campi, e nuovo sol vi splende,
« E nuove stelle. »

Juvenum manus emicat ardens
Littus in Hesperium (1).

I soggetti tetri e melanconici naturalmente si esprimono con suoni gravi, e con lunghe parole. Così parlando del bosco infernale dice lo stesso *Virgilio* (Aeneid. VI.):

Et caligantem tetra formidine lucum (2).

Questi suoni espressivi, come abbiam detto in principio, ricercansi più nella poesia che nella prosa; ma acconciamente e sobriamente adoperati danno anche alla prosa moltissimo abbellimento.

SEZIONE II.

—

(Programma N. 2).

—

Delle Figure.

Le figure del discorso sono maniere di parlare, che più o meno si scostano dall'espressione ordinaria, e generalmente servono a far nell'animo un'impressione più forte e più vivace. Quando io dico, a modo di esempio, che « l'uomo giusto sente conforto anche in « mezzo alle avversità » io esprimo il mio pensiero nella maniera più semplice: ma quando dico, che « spunta al giusto la luce ancor di mezzo alle tene- « bre, » il medesimo sentimento è espresso in una maniera figurata, sostituendo al conforto la luce, e le tenebre all'avversità, e colpisce l'immaginazione di chi ascolta assai più vivamente.

Non son però le figure un'invenzione de' retori; ma

(1) « Agile balza
« De' giovani lo stuol sul lido Esperio. »

(2) « E il bosco tenebroso
« Ingombro tutto di tetro spavento. »

una parte di quel linguaggio che la natura medesima agli uomini suggerisce, quando la loro immaginazione è molto avvivata, o fortemente accese sono le loro passioni. In questi casi noi udiamo gli uomini ancor più volgari e più rozzi prorompere in un torrente di figurate espressioni così veementi, come usar si potrebbero da' più artificiosi oratori.

Quindi è che generalmente riguardare si possono le figure come un linguaggio prodotto dall' immaginazione e dalle passioni, più o meno riscaldate dagli oggetti che stanno dinanzi alla mente.

I retori le dividono in *figure di parole*, e *figure di pensiero.*

Le figure di parole si suddividono in altre due classi. Alcune consistono nell'impiegare una parola a significar qualche cosa diversa dal suo senso originale e primitivo, come nell' esempio dianzi recato, ove la luce s'adopera ad esprimere conforto, e le tenebre avversità; e queste più comunemente prendono il nome di *tropo*, che significa conversione o cambiamento. Altre, come le ripetizioni, le reticenze e simili, consistono semplicemente nell' aggiugnere, o togliere alcune parole secondo diverse circostanze, senza punto cangiare il loro significato: e queste ritengono il nome generico di *figure di parole.*

Le *figure di pensiero* sono riposte o nella novità del pensiero medesimo, come nelle personificazioni, in cui si attribuisce sentimento, vita, discorso anche alle cose inanimate; o nella particolar maniera di esporlo, come nelle interrogazioni, nelle esclamazioni, ec.

Qualunque figura, ove sia bene e opportunamente impiegata, come aggiunge nuovo ornamento allo stile, così reca a' componimenti una nuova bellezza.

Non è da creder però, che la bellezza di un componimento dipenda o soltanto, o principalmente dal linguaggio figurato; nè che basti infiorare uno scritto con questi fregi, perch'esso abbia a meritar piena lode.

Il sentimento o l'affetto compresi sotto all'espressione figurata sono quelli che ne formano il merito principale. La figura non è che l'abbigliamento; il senso n'è il corpo e la sostanza. E come niuna figura potrà mai rendere commendevole un componimento che sia vôto o freddo; così se il sentimento sarà sublime, o patetico, potrà ottimamente sostenersi da sè medesimo senza verun aiuto tolto in prestanza dalle figure. Sublimissimo, benchè senza veruna figura, è da tutti riconosciuto il tratto di Mosè: « Facciasi, disse Iddio, la luce; e la luce fu fatta. » E quanto tenero e bello, comechè semplice, non è pur quel tratto di *Virgilio*, ove descrive un Argivo che cadde estinto in battaglia lungi dal nativo paese!

Sternitur infelix alieno vulnere, caelumque
Aspicit, et dulces moriens reminiscitur Argos (1).

CAPO I.

Dei Tropi.

Il trasferire le parole dal senso proprio ad un senso figurato, come acconciamente osserva *Cicerone* (2), nacque prima dal bisogno, e fu continuato poi per piacere.

Ne' primi principii del linguaggio gli uomini diedero il nome soltanto a quegli oggetti che loro più importavano. Ma questi eran pochi; e scarsissima per conseguenza era a quei tempi la loro lingua. Occorrendo pertanto di dovere indicar nuovi oggetti, per

(1) « Cade il meschin d'altrui ferita, e il cielo
« Guata, e in morir la dolce Argo rammenta.

(2) *Modus tranferendi verba late patet, quem necessitas primum genuit coacta inopia et angustiis; post autem delectatio iucunditasque celebravit Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem; sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis.* De Orat. Lib. III.

cui non avevano peranche inventati i nomi convenienti, servivansi de'nomi di altri oggetti che avessero con quelli alcuna somiglianza o relazione: e così nacquero i diversi tropi. Gli oggetti intellettuali, e morali principalmente, cioè le operazioni dell'intelletto e le affezioni del cuore, si espressero per mezzo di parole tolte dagli oggetti sensibili, come giudizio *penetrante*, mente *chiara*, cuor *tenero* o *duro*, e simili.

Ma se la povertà del linguaggio è stata la prima origine dell'invenzione de'tropi, l'influenza poi, che l' immaginazione ha sopra d'ogni linguaggio, ha di molto contribuito ad aumentarli. Ogni oggetto, che fa impressione sopra di noi, si offre sempre con qualche rapporto ad altro oggetto che lo precede o lo segue, che n' è cagione od effetto, a cui somiglia o s'oppone: e in tal modo l'idea principale dell'oggetto è sempre accompagnata da qualche idea accessoria delle sue circostanze. Or queste idee accessorie qualche volta colpiscono l' immaginazione assai più che la stessa idea principale: e quindi avviene che invece d'usar il nome della principale idea, si adopera quello d'alcuna delle accessorie; e i termini figurati si vanno sempre maggiormente moltiplicando. L'idea, per esempio, di uno Stato ricco, popolato, tranquillo, facilmente si lega con quella di una pianta in fiore; perciò si dice uno Stato *florido;* il condottiero di un esercito n'è la principale persona, come il capo è la principal parte del corpo umano; perciò si chiama il *Capo* dell'esercito: e così del resto.

Per ambedue queste cagioni lo stato primitivo delle lingue è quello, in cui si veggono più abbondare i tropi. Imperocchè il linguaggio è allora povero, e scarso è il numero de'nomi propri per l'indicazione degli oggetti: al tempo stesso grande influenza allora esercita l'immaginazione sopra i pensieri degli uomini, e sulla loro maniera di esprimerli. I Selvaggi sono naturalmente portati alla maraviglia; ogni nuovo oggetto li sorprende, gli atterrisce, e fa sull'animo loro.

gagliarda impressione; dall'immaginazione e dalle passioni son essi governati assai più che dalla ragione; e il loro parlare per conseguenza molto conserva di quei colori che all'immaginazione e alle passioni appartengono. Noi troviamo di fatto esser questo il carattere delle lingue americane e indiane: ardite, pittoresche, metaforiche, piene di forti allusioni alle qualità sensibili, e a quegli oggetti che più li feriscono nella loro selvatica e solitaria vita. Un capo degli Americani arringa alla sua tribù con più forti figure, che un Europeo non oserebbe in un poema.

A misura che il linguaggio presso de'popoli gradatamente s'avanza alla sua perfezione, quasi tutti gli oggetti acquistano de' nomi propri, e i termini figurati diminuiscono. Contuttociò molti ne restano ancora; e l'uso de'tropi, anche cessato il primo bisogno, in tutte le lingue più o meno conservasi pei molti vantaggi che essi arrecano in altre guise.

Conciossiachè in primo luogo essi arricchiscon la lingua e la rendono più copiosa moltiplicandosi per loro mezzo le parole e le frasi, onde esprimere ogni sorta d'idee, e indicare le differenze ancor più minute, le mezze tinte, le sfumature, per dir così, de' pensieri, che niuna lingua co'soli termini propri, e senza l'aiuto de' tropi, riuscir potrebbe a dipingere.

In secondo luogo essi recano dignità allo stile: laddove il solo uso de'termini propri tende piuttosto a deprimerlo. Il dire, per esempio, che tutti gli uomini sono egualmente soggetti alla morte, presenta un'idea volgare; ma ella solleva ed empie l'immaginazione, quando è dipinta da *Orazio* in questa guisa:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,
Regumque turres (1).

(1) « Urta la morte pallida
« Del piè con forza eguale
« Il povero tugurio
« E la magion reale »

In terzo luogo essi ci offrono il piacere di contemplare due oggetti al medesimo tempo, cioè l'idea principale che è il soggetto del discorso, e l'accessoria che n'è l'ornamento. Quando invece di *gioventù* uno dice *l'aurora della vita*, l'immaginazione scorre tosto piacevolmente su tutte le circostanze, che somiglianti rendono questi due oggetti.

Un quarto vantaggio de' tropi si è d'offrire sovente una più chiara e più viva idea del principale oggetto, che non avrebbesi quand'ei fosse espresso in termini semplici e spogliato della sua idea accessoria. Là dove dice l'inglese *Young;* « Un cuor bollente di fervide « passioni manda sempre alla testa de' fumi che la offuscano », questa immaginazione, per la corrispondenza che offre tra l' idea sensibile e la morale, serve nel tempo stesso a rischiarare il pensiero dell' autore e a rinforzarlo. Così quando illustrar vogliamo un oggetto bello e magnifico, prendiam le immagini dalle più belle e più grandiose scene della natura, e con ciò diamo luce e splendore al nostro oggetto, avviviamo la mente del leggitore, e lo disponiamo a seguirci nelle dolci impressioni che ci proponiamo di eccitargli.

Tutti i tropi, siccome dianzi abbiamo accennato, sono fondati sopra le relazioni che gli oggetti hanno fra loro, in virtù delle quali il nome di un oggetto può all'altro sostituirsi. Or come queste relazioni sono varie, così danno esse origine a diversi tropi.

Otto ne sono i principali: *Metafora, Allegoria, Sineddoche, Metonimia, Ironia, Sarcasmo, Iperbole,* e *Perifrasi;* de' quali trattando, non solo procureremo di ben esprimerne la natura; ma cercheremo altresì di indicare il convenevole uso che deve farsene, e gli errori ed abusi che sono da evitarsi.

ARTICOLO I.

Della Metafora e dell'Allegoria.

La *Metafora* interamente s'appoggia alla somiglianza di un oggetto coll'altro. Quindi è molto analoga alla similitudine; anzi pur non è altro che una similitudine espressa in forma più breve. Allor ch' io dico d'un gran Ministro « ch'egli sostiene lo Stato a guisa di colonna che porta il peso di tutto un edificio, » io formo una similitudine; ma quando dico « ch' egli è la colonna dello Stato, » essa diventa una metafora.

Questa maniera d'esprimere le somiglianze, come più breve, così è ancora più viva e animata; e perciò non è maraviglia, se così frequentemente s' incontrano le metafore in ogni discorso anche più famigliare. Le stesse parole *viva*, *animata*, *s' incontrano*, che a caso si sono qui presentate, son tutti termini metaforici. A ben usare però di questa figura varie regole son necessarie, che qui verremo accennando.

La prima si è che le metafore sieno adattate alla natura del soggetto, di cui si tratta, e al genere di componimento, in cui si scrive. Alcune metafore si permettono in poesia, come » un uomo nel verde aprile della età sua, » per dire nella sua prima giovinezza, che sarebbe ridicolo l' adoprar nella prosa, ove appena permettesi il dire « nel fiore degli anni suoi. » Alcune pure saranno ben collocate in un panegirico, ove ricercasi uno stile più animato, le quali male si userebbero in una storia, in un trattato filosofico o in una lettera. Nel seicento e prosa e verso tutto era pieno di metafore le più ardite; e questo è ciò che ha reso sì memorabile in Italia il cattivo gusto di quel secolo. Ma al medesimo gusto sembra che a gran passi anche presentemente si corra da quelli che, abban-

donata ogni semplicità e naturalezza, tutto amano vestire, e finanche le cose più triviali, di abbaglianti colori e di entusiasmo poetico.

La seconda regola è di schivare nelle metafore le allusioni che eccitino idee sconce e disaggradevoli, o basse e volgari. Perciò giustamente biasimò *Cicerone* un oratore dei tempi suoi d'aver denominato *stercus Curiae* un suo avversario.

In terzo luogo la somiglianza, che è il fondamento della metafora, deve esser chiara e presente, non lontana ed oscura. Difettose, per questo riguardo, son quasi sempre le metafore che si traggono dalle scienze e specialmente dalle cose spettanti a certe particolari facoltà conosciute da pochi. E un meschino raddolcimento è pur quello che usano alcuni nelle metafore più oscure o lontane o stravaganti, palliandole col *quasi*, o il *per così dire*. Le metafore, che han mestieri di simile apologia, è meglio per ordinario che si tralascino.

In quarto luogo non devesi accoppiar mai il semplice col metaforico nè costruir la sentenza in maniera, che parte abbia ad intendersi metaforicamente, e parte letteralmente. *Pope* nella traduzione dell'Odissea fa dir a Penelope, mentre si lagna dell'improvvisa partenza di Telemaco: « Le tempeste hanno portato seco la co-
« lonna dello Stato, senza che abbia preso da me con-
« gedo, o chiesto il mio consentimento. » Or come mai una colonna può prender congedo, o chiedere consentimento? *Omero* le fa dire con maggiore semplicità e proprietà:

« L'amato figlio m'han le rie procelle
« Dalla magion rapito; ed io non seppi,
« Io non intesi il suo partir.

In quinto luogo non debbonsi pure unir mai due metafore diverse in un medesimo oggetto; dal che non sempre han saputo guardarsi nemmeno i più rinomati scrittori. Così *Orazio* unisce il vortice di Cariddi colla fiamma, ove dice:

Ah! quanta laboras in Carybdi,
Digne puer meliore flamma (1).

e confonde l'abbruciare coll'aggravare dicendo:

Urit enim fulgore suo qui praegravat artes
Infra se positas (2).

In sesto luogo nemmeno più metafore separate debbonsi l'una coll'altra incrocicchiare sopra lo stesso soggetto, come pur fece *Orazio* nell'ode I. del lib. II. ove disse:

Pericolosae plenum opus aleae
Tractas, et incedis per ignes
Suppositos cineri doloso,

rappresentando la stessa cosa come un giuoco d'azzardo, e come un passeggiare sopra al fuoco coperto.

In settimo luogo non debbonsi le metafore continuar troppo a lungo, facendo allegorie invece di metafore. *Young* parlando dell'uomo avanzato in età, dice che « pensieroso passeggiar dee sul tacito lido di questo « vasto oceano, cui presto dee solcare; che dee porre « le buone opere a bordo e aspettare il vento che « rapidamente lo porti negli incogniti mondi. » Qui il primo tratto è bello: ma il metter le buone opere a bordo, e aspettare il vento, non fa che caricare la metafora, e sconciarla.

L'*Allegoria* può riguardarsi come una continuata metafora; ed è propriamente la rappresentazione più o meno lunga di una cosa posta invece d'un'altra che la somigli. Così *Orazio* sotto alla figura di una nave dipinge nell'Ode XIV. del libro I. il pericolo in cui era il partito di Bruto.

O navis referent in mare te novi
Fluctus: oh! quid agis? Fortiter occupa
Portum. Nonne vides, ut
Nudum remigio latus,

(1) « In qual altra Cariddi, ahimè t'affanni,
« O di fiamma miglior degno garzone.

(2) « Brucia col suo folgor chi l'arti aggrava
« Sotto a se poste.

Et malus celeri saucius Africo,
Antennaeque gemant? ac sine funibus
Vix durare carinae
Possint imperiosius
Æquor? non tibi sunt integra lintea,
Non Dii, quos iterum pressa voces malo;
Quamvis Pontica pinus
Sylvae filia nobilis,
Iactes et genus, et nomen inutile:
Nil pictis timidus navita puppibus
Fidit. Tu, nisi ventis
Debes ludibrium, cave.
Nuper sollicitum quae mihi taedium,
Nunc desiderium, curaque non levis,
Interfusa nitentes
Vites aequora Cycladas (1).

(1) « Tu da novelle, o nave, onde frementi
« Risospinta nel mare ancor n'andrai:
« Oh misera! che fai!
« Quanto puoi fortemente al porto attienti.
« Non vedi che di remi hai nudo il lato?
« Che gemono l'antenne? e che tu intanto
« Porti l'albero infranto
« Dal grave soffio d'Affrico sdegnato?
« Ahi! che priva di gomene, e di forti
« Ancore, e la carena, e i fianchi rotta,
« Mal potresti la lotta
« Soffrir de' venti, e all'onde irate opporti.
« Più non hai vele intere, e niun ti resta
« De' Numi, cui ti volga per aita,
« Se, qual dianzi, s'irrita,
« E negra il mar ti suscita tempesta.
« Figlia d'illustre selva, a che pur vai
« Vantando invan tua antica nobiltade?
« A poppe e pinte e aurate
« Cauto nocchier non si fidò giammai.
« Guardati dunqne, e a te medesma pensa,
« Se pur del fato per decreto eterno,
« Misero ai venti scherno,
« Del mare errar non dei nell'onda immensa
« O a me poc'anzi di dolore obbietto,
« Or di grave timor, d'incerta speme,

Così il *Petrarca* sotto la stessa immagine della nave rappresenta lo stato dell' animo suo nel seguente sonetto:

« Passa la nave mia colma d'oblio
« Per aspro mar a mezza notte il verno
« Infra Scilla e Carriddi, ed al governo
« Siede 'l signor, anzi 'l nemico mio.
« A ciascun remo un pensier pronto e rio,
« Che la tempesta e'l fin par che abbia a scherno;
« La vela rompe un vento umido, eterno
« Di sospir, di speranze e di desìo.
« Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
« Bagna, e rallenta le già stanche sarte,
« Che son d'error con ignoranza attorto.
« Celansi i duo miei dolci usati segni:
« Morta fra l'onde è la ragione e l'arte;
« Tal ch'incomincio a disperar del porto.

Essendo l'allegoria una metafora continuata, debbonsi a quella applicare tutte le regole, che per la metafora abbiamo accennate.

Tra l'altre quella che principalmente deve osservarsi, è di non mai frammischiare il letterale coll'allegorico; nel che *Orazio* è stato più esatto, non nominando mai cosa alcuna appartenente a Bruto, o alla sua fazione: e meno esatto è stato il Petrarca nominando *vento umido eterno di sospiri, pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni.*

Un' altra si è, che le circostanze dell' allegoria sian tutte ben adattate alle circostanze del soggetto che con essa vuolsi rappresentare; altrimenti non si potrà più intendere a qual cosa precisamente essa alluda.

Le allegorie erano nei tempi antichi l'usato metodo di dare le istruzioni morali; imperocchè le *parabole*

« Deh! fuggi il mar che freme
« Tra le splendenti Cicladi ristretto. »
Trad. dell' Ab. VENINI.

e gli *apologhi* altro non erano se non se allegorie, dove per mezzo di parole o di azioni attribuite alle bestie o alle cose inanimate, figuravansi le operazioni degli uomini.

L'Enimma o *indovinello* è anch'esso una specie di allegoria dove una cosa è rappresentata figurata invece d'un'altra, ma a bello studio attorniata di molte circostanze per renderla oscura. In questi componimenti però l'acconcia mescolanza di luce e d'ombre, l'esatta applicazione di tutte le circostanze figurate al senso letterale, sicchè l'intelligenza non sia nè troppo facile ed aperta, nè troppo involta e offuscata, è cosa difficilissima.

ARTICOLO II.

Della Metonimia, e della Sinecdoche.

La *Metonimia* egualmente che la metafora consiste nel sostituire il nome di una cosa a quello d'un'altra: con questa differenza, che si chiama *metafora* allorchè invece dell'oggetto proprio se ne nomina un altro che abbia con esso la relazione di somiglianza; e si chiama *metonimia*, allorchè invece dell'oggetto proprio se ne nomina uno, che abbia con esso qualche altra relazione, come la causa invece dell'effetto; o l'effetto invece della causa; il continente invece del contenuto; la materia onde una cosa è composta, o lo strumento, con cui s'eseguisce, invece della cosa medesima; il segno in luogo della cosa significata; il protettore o possessore invece della cosa protetta o posseduta; l'idea astratta in luogo della concreta; il nome comune invece del proprio. Ecco di tutto questo alcuni esempi.

1.° La causa per l'effetto, come dicendo il *fuoco* della state invece del calore; legger *Orazio* o *Virgilio* invece delle loro opere.

2.° L'effetto per la causa, come rispettare il *bianco*

crine invece di dir la vecchiezza; guadagnarsi il pane coi propri *sudori*, invece di dir colle proprie fatiche.

3.° Il continente pel contenuto, come nel *Petrarca:* « S'Africa pianse, Italia non ne rise, » per dir gli Affricani, e gl' Italiani.

4.° La materia in luogo della cosa che di quella è composta, come il *ferro* invece della spada, il *curvo legno* o *pino* o *abete* invece della nave.

5.° Lo strumento, onde una cosa si eseguisce, in luogo della cosa medesima, come apprendere la *lingua* greca o latina iuvece della favella greca o latina; ammirare le dotte *penne* invece degli scritti ; lodar lo *scarpello* e il *pennello* di Michelangelo invece delle sue statue e delle sue pitture.

6.° Il segno per la cosa significata, come presso *Cicerone: Cedant arma togae*, dove *l' armi* e la *toga* son poste invece della professione militare e civile, di cui eran le insegne.

7.° Il protettore o possessore in luogo della cosa protetta o posseduta, come *Marte* invece della guerra, *Cerere* invece delle biade ; e in *Virgilio* (Æneid. II.) *Jam proximus ardet Ucalegon* invece della casa di Ucalegone.

8.ª L'idea astratta in luogo della concreta, come istruire la *gioventù*, venerar la *vecchiezza*, invece degli uomini giovani e vecchi; e presso *Virgilio* (Ib.): *Crimine ab uno disce omnes*, cioè da un sol uomo scellerato misura tutti gli altri.

9.° Il nome comune applicato per eccellenza ad una persona o ad una cosa particolare, il che chiamasi *antonomasia*, come quando i Romani dicevano la *città* invece di Roma, l'*Africano* invece di Scipione; e quando dicesi il *greco Oratore* in luogo di Demostene, l'*Orator romano* in luogo di Cicerone.

La *Sinecdoche*, è quella specie di tropo, per cui si esprime qualche cosa di più o di meno del preciso oggetto, che vuolsi indicare, ponendo il tutto per la parte, il genere per la specie, il plurale pel sin-

golare o vice versa. Ecco di questo pure alcuni esempi.

1.° Il tutto per la parte, come i Romani furono padroni del *mondo* per dire d'una gran parte della terra.

O la parte pel tutto, come il *tetto* invece della casa, le *onde* invece del mare, il *polo* invece del cielo.

2.° Il genere per la specie, come tristo *animale* invece d'uomo tristo.

O la specie pel genere, come *Euro o Noto* invece di qualunque vento.

3.° Il plurale pel singolare, come emulare i *Demosteni* e i *Ciceroni* invece di Demostene e Cicerone.

O il singolare pel plurale, come guardare con placid' *occhio*, mordere con maligno *dente*, invece di occhi e denti.

Siccome però la *metonimia* e la *sinecdoche* in varie delle loro maniere di troppo si allontanano dalla maniera comune del favellare, così convengono alla poesia piuttosto che alla prosa: e in questa per conseguenza sono da usarsi assai più parcamente.

ARTICOLO III.

Dell' Ironia, e del Sarcasmo.

L' *Ironia* consiste nel dire una cosa per modo che abbiasi ad intendere tutto il contrario; e per lo più s'adopera lodando fintamente quello che realmente si biasima, come presso *Terenzio* è il saluto del vecchio Demifone al servo che gli aveva mal custodito il figlio: *Oh! salve, bone vir: curasti probe* (1).

Perchè l'ironia abbia effetto, conviene esporla in maniera che dal contesto del discorso o dalle circostanze, o dallo stesso tuono della voce chiaramente

(1) « Oh! addio, valentuomo; hai fatta la bella guardia! »

apparisca il senso contrario, in cui si vuol che sia intesa.

Comunemente poi l'ironia debb'essere breve, perchè colpisca vivamente. Se è stemperata in troppe parole, o continuata troppo lungamente, per lo più stanca ed annoia. La più lunga ironia, e sostenuta con maggior arte, è forse quella dell' Ab. *Parini* nei poemetti delle parti del giorno, ove fingendo di voler ammaestrare un giovane nei riti e nelle costumanze del bel mondo, ne fa vedere con una continua satira i vizi e le ridicolezze.

Il *Sarcasmo* è un'ironia pungente, che principalmente s'adopera allor che trattasi di ribattere le altrui ingiurie. Così Ascanio dopo d'avere ferito Remolo che orgogliosamente aveva insultato i Troiani, gli dice (Æneid. IX):

I, verbis virtutem illude superbis;
Bis capti Phryges hœc Rutulis responsa remittunt (1).

ARTICOLO IV.

Dell'Iperbole, e della Perifrasi.

L'*Iperbole* o esagerazione consiste nel magnificare una cosa oltre al suo stato naturale. Anche nel conversare comune le espressioni iperboliche occorrono frequentemente, come « veloce al par del vento, bianco come la neve; » nè altro fuorchè stranissime iperboli sono per la più parte i complimenti che usiamo scambievolmente.

L'immaginazione si compiace sempre d'ingrandire i suoi oggetti, specialmente quando è avvivata da una forte passione: e più o meno regnar si vede il genio iperbolico, ove la forza dell'immaginazione e

(1) « Or va, l'altrui valor, superbo, insulta:
« Tal fanno i presi già due volte Frigj
« Ai Rutoli risposta. »

delle passioni è maggiore o minore. Quindi la gioventù piega sempre di molto all'esagerazione; quindi il linguaggio degli Orientali era più iperbolico che quello degli Europei, i quali generalmente son più flemmatici; quindi nei primi periodi della società e negli scrittori de' primi tempi, come più immaginosi, anche le iperboli erano più frequenti.

Le iperboli sono di due specie: altre si adoprano nelle descrizioni, altre son suggerite dal calore della passione.

Le migliori son quelle che nascono dalla passione, la quale, scaldando l'immaginazione, fa che gli oggetti si veggan sempre infinitamente più grandi. Così Didone ad Enea che, risoluto d'abbandonarla, nulla piegavasi alle preghiere di lei (Aeneid. IV):

Nec tibi Diva parens, generis nec Dardanus auctor,
Perfide; sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, hyrcanaeque admorunt ubera tigres (1).

Nelle descrizioni di cose grandi per sè, e specialmente di cose terribili, come di un terremoto, di una burrasca, di un incendio, di una battaglia, le iperboli possono aver degno luogo; perchè l'immaginazione già riscaldata da questi oggetti ama di sempre più esagerarli.

Ma nelle descrizioni placide, e in tutte le cose che diconsi a mente fredda e tranquilla, le esagerazioni son sempre mal collocate, specialmente ove siano soverchie per numero e per grandezza. Tale è quell'epitaffio di uno Spagnuolo a Carlo V Imperatore:

Pro tumulo ponas orbem, pro tegmine coelum:
Sidera pro facibus, pro lacrymis maria (2).

(1) « No, che nè madre a te una Dea, nè capo
« Fu di tua stirpe Dardano. Te, perfido,
« Tra rupi generò l'orrendo Caucaso,
« Te fra boschi lattaro ircane tigri »

(2) « Poni per tomba il mondo, il ciel per tetto,
« Pon per lacrime il mar, gli astri per faci. »

Tali eran le iperboli, di cui la più parte de' Secentisti empivano a ribocco i loro scritti. Tali sono le espressioni ardite, gonfie, ampollose, di cui tuttavia alcuni vestono le cose ancora più triviali, cercando nelle parole quell' energia e quell' enfasi che manca loro ne' pensieri.

La *Perifrasi*, o circonlocuzione, consiste nel rappresentare una cosa per mezzo de' caratteri che la distinguono, invece di nominarla. Così il *Petrarca*, invece dell' Italia, dice:

« Il bel paese
» Che Appennin parte e 'l mar circonda e l'Alpe. »

La perifrasi è anch'essa più propria della poesia, la quale ama dipingere gli obbietti anzichè nominarli, che della prosa, a cui si conviene un parlare più semplice e naturale.

Perchè poi la perifrasi sia giusta ed esatta, fa di mestieri che i caratteri, con cui l'oggetto descrivesi, convengano a lui solo, di maniera che tosto s'intenda e non si possa confondere con verun altro.

CAPO II.

—

(Programma N. 3).

—

Delle figure semplici di parole.

Figure semplici di parole son quelle, per cui si cerca di dare al discorso maggior forza e vivacità or coll'accrescerle, or col diminuirle, senza però cangiar punto del loro significato. Eccone le principali:

S'accrescono le parole 1.° colla *Duplicazione*, raddoppiando la stessa voce, come: *Nos, nos, dico aperte, Consules desumus.* Cic. (1).

(1) « Noi, noi, il dico apertamente, noi Consoli manchiamo. »

Ah Corydon, Corydon! quae te dementia cepit? Virg. Ecl. II (1).

2.° Colla *Ripetizione*, replicando la stessa parola al principio di più periodi, o membri, o incisi, come: *Nihil ne te nocturnum praesidium palatii, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil consensus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt? Cic. in Catil.* (2).

3.° Colla *Replica delle congiunzioni*, di cui già abbiam parlato nel Cap. VI della Sezione I, e che dai Greci chiamavasi *Polysyndeton*, come:

Vertitur interea coelum, et ruit oceano nox,
Involvens umbra magna terramque polumque,
Myrmidonumque dolos. Virg. Aeneid. II. (3).

4.° Colla *Sinonimia*, che è l'esprimere la stessa cosa con più parole aventi un significato bensì analogo, ma con qualche differenza che vie più l'accresca e rinforzi, come: *Vobis, Populoque Romano pacem, tranquilitatem, otium, concordiam adferat. Cic.* (4).

5.° Col *Pleonasmo*, per cui s'aggiungono delle voci non necessarie in sè, ma che accrescono l'energia del senso, come « Vidi io con questi occhi miei, « udii con questi medesimi orecchi. »

Si diminuiscono le parole 1.° colla *Reticenza*, per cui si tronca un sentimento, affinchè l'uditore supplisca da sè medesimo e concepisca colla sua immaginazione vie più grande quel che si tace. Tale è il

(1) « Ah Coridone, Coridon! qual mai
« Pazzia ti prese? »

(2) » Nulla dunque il notturno presidio del palatino, nulla le « guardie della città, nulla il timore del popolo, nulla il con« certo unanime di tutti i buoni, nulla questo munitissimo « luogo ove si tiene il senato, nulla i volti e gli aspetti di « tutti costoro han saputo commoverti? »

(3) « Volgesi il cielo intanto, e fuor del mare
« Sbuca la notte, sotto alla grand'ombra
« E terra e ciel coprendo e i greci inganni.

(4) « A voi ed al Popolo Romano arrechi pace, tranquillità, ozio, concordia. »

Quos ego . . . . . di *Virgilio* (Aeneid. I) nella minaccia di Nettuno a'venti, cui il *Tasso* ha imitato, sostituendo il « Che che sì, sì . . . ! » nella minaccia d'Ismeno agli spiriti infernali.

2.° Colla *Soppressione delle Congiunzioni,* di cui pure abbiamo già fatto cenno nel Capo summentovato, e che si usa, quando si vuole che l'enumerazione, o successione di molte cose acquisti maggiore rapidità, come: *Pater occisus nefarie, domus obsessa ab inimicis, bona adempta, possessa, direpta etc.* Cic. pro Sexto Roscio (1).

Alcuni annoverano tra le figure anche i giuochi di parole fra loro somiglianti, cui chiamano con greco vocabolo *Paronomasia*, come: « amaro amore; » o il terminare più sentimenti con eguali desinenze, che era il *similiter desinens* de'Latini. Ma questi sono anzi difetti che ornamenti di un bel tessuto discorso. I giuochi di parole appena possono tollerarsi alcuna volta in un ragionamento scherzevole: e le desinenze simili, fuori de'versi rimati, in cui si cercano espressamente, sono sempre da fuggirsi.

CAPO III.

Delle figure di pensiero.

Abbiamo detto fin da principio di questa Sezione, che le figure generalmente riguardare si possono come un linguaggio prodotto dall'immaginazione e dalle passioni, più o men riscaldate dagli oggetti che stanno dinanzi alla mente. Or se questo ad ogni sorta di figure generalmente s'adatta, in particolar modo conviene poi alle figure di pensiero, le quali perciò in queste due classi acconciamente si possono dividere.

(1) « Il padre ucciso scelleratamente, la casa assediata dai « nemici, i beni rapiti, posseduti, dilapidati. »

ARTICOLO I.

—

(Programma N. 4).

—

Delle figure di pensiero prodotte dalla passione.

Le principali figure, che nascono dalla passione, sono dodici: l'*interrogazione*, l'*esclamazione*, l'*epifonema*, la *preghiera*, l'*imprecazione*, la *dubitazione*, la *correzione*, la *comunicazione*, la *sospensione*, la *prosopopea* o *personificazione*, l'*apostrofe*, e la *visione*.

I. Il letterale uso dell'*Interrogazione* è quello di fare una domanda: ma allorchè l'uomo spinto dalla passione abbia ad affermare, o negare con veemenza alcuna cosa, naturalmente l'esprime a forma di domanda, venendo con ciò a dimostrare maggior confidenza della giustizia, verità, o importanza di ciò che nega, o asserisce. Così *Demostene* nella prima delle sue Filippiche. « Starete voi dunque sempre « qui neghittosi a chiedervi l'un l'altro: che v'ha « di nuovo? Qual più sorprendente novità di questa, « che un uomo di Macedonia faccia guerra agli Ateniesi, e disponga degli affari di tutta la Grecia?..» Così *Cicerone* nella prima delle sue Catilinarie: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* (1).

Non sempre però l'interrogazione è effetto di una forte passione; ella può spesse volte adoperarsi con proprietà, anche quando l'oratore non abbia altra maggior commozione, fuor di quella che nasce dal tener dietro ad uno stretto e serio ragionamento, come: « Di questa verità chi può non essere piena- « mente convinto? »

II. L'*Esclamazione* per lo contrario appartiene sol-

(1) « E fino a quando abuserai tu, o Catilina, della nostra sofferenza? »

tanto ai gagliardi movimenti dell'animo, alla sorpresa, alla maraviglia, al cordoglio, alla gioia, allo spavento e simili. Così Enea parlando di Ettore, che gli era apparso tutto lacerato e sformato, esclama dolorosamente:

Hei mihi! qualis erat! quantum mutatus ab illo
Hectore! etc. *Virg.* Aeneid. II (1).

Perciò non dee mai usarsi questa figura, se non quando il calore della passione naturalmente ci faccia in essa prorompere, e quando l'importanza della cosa realmente la meriti.

III. L'*Epifonema* è un'esclamazione di maraviglia, colla quale rilevasi la stravaganza o gravità o grandezza di un soggetto dalle cose esposte antecedentemente. Così *Virgilio*, dopo aver accennati i travagli sofferti da' Troiani pria di giugnere in Italia, conchiude:

Tantae molis erat Romanam condere gentem! (2).

E qui è chiaro, che questa enfatica figura non deve usarsi che nelle cose di gran momento; giacchè sarebbe ridicolo il dar gran peso a cose leggere, o mostrar maraviglia di cose comuni.

IV. La *Preghiera* appassionata si adopera principalmente nello stato di afflizione, di pressante bisogno, o di ardente desiderio, come è quello di Didone ad Enea disposto ad abbandonarla (Aeneid. IV.):

Me ne fugis? Per ego has lacrymas, dextramque tuam te
(Quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui)
Per connubia nostra, per inceptos hymenaeos,
Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum, miserere domus labentis, et istam,
Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem (3).

(1) « Ahimè! qual era! quanto ahimè! cangiato
« Da quell'Ettore! ecc. »

(2) « Di tanta mole
« Fu il dar principio alla Romana gente! »

(3) « E me tu fuggi? Ah no, per questo pianto
« Per la tua destra (giacchè a me null'altro,

V. L'*Imprecazione* nasce dall'ira, dall'odio. dal desiderio della vendetta, e consiste nell'augurare altrui quel male che uno vorrebbe e non può fargli da sè medesimo. Tal è l'imprecazione della stessa Didone, poichè si fu accorta della partenza d'Enea;

Si tangere portus
Infandum caput, ac terris adnare necesse est,
Et sic fata Iovis poscunt; hic terminus haeret.
At bello audacis populi vexatus, et armis,
Finibus extorris, complexu avulsus Iuli,
Auxilium imploret, videatque indigna suorum
Funera; nec, cum se sub lege pacis iniquae
Tradiderit, regno, aut optata luce fruatur;
Sed cadat ante diem, mediaque inhumatus arena (1).

VI. La *Dubitazione* è l'espressione d'una agitazione violenta, la qual ci rende perplessi ed incerti di quello che abbiamo a dire o a fare. Tale da *Virgilio* è dipinto lo stato d'Enea, poichè da Mercurio ebbe ricevuto il comando di partir da Cartagine.

Heu! quid agat? quo nunc Reginam ambire furentem
Audeat affatu? quae prima exordia sumat? (2)

« Misera! or più rimane), per le nozze
« Fra noi giurate e il cominciato imene,
« Se alcun piacer da me, se grazia alcuna
« Avesti mai, pietà di me ti prenda,
« E del mio regno; e se v'ha luogo a' prieghi,
« Anco ti prego, un tal pensier ti spoglia. »

(1) « Se è pur mestieri
« Che quell'infando capo il porto attinga,
« E a terra approdi; se così di Giove
« Chiede il destin: s'è questo termin fisso:
« In guerra almeno travagliato, e in armi
« Da popol fiero, da'confini espulso,
« Svelto di Giulo ai dolci amplessi, aiuto
« Cerchi, e de' suoi vegga l'indegna strage;
« Nè, quando pur si pieghi a pace iniqua,
« Il regno goda, o la bramata luce:
« Spento anzi tempo, ed insepolto ei giaccia. »

(2) « Ahimè! che dire? con quali arti o modi
« Circonvenir l'infurïata amante?
« E d'onde incominciar?

VII. La *Correzione* è una figura, con cui un uomo vivamente investito del suo soggetto, dopo aver detto molto, si rimprovera d'aver detto ancor poco, per aggiungere qualche altra cosa di più. Così *Cicerone* percosso dall'indegnità, che Catilina si lasciasse impunito, dopo aver detto: *Hic tamen vivit:* si corregge: *Vivit? Immo vero in Senatum venit* (1).

VIII. La *Comunicazione* è una figura, colla quale intimamente persuasi della rettitudine o necessità o convenienza delle nostre azioni, fingiamo di chiedere agli uditori consiglio intorno a quello che dobbiam fare, onde vie più obbligarli ad approvare quel che facciamo. Così Cicerone: *Nunc ego vos, Iudices, consulo, quid mihi faciendum putetis* (2).

Di questa figura però non può usarsi fuorchè quando siamo ben sicuri che non ci si possa consigliare altramente da quel che vogliamo.

IX. La *Sospensione* è quella, con cui altamente commossi da alcuna cosa o terribile o atroce o trista o portentosa, mostriamo ripugnanza ad esporla, e teniamo con ciò sospesi per qualche tempo gli animi degli uditori. Così Enea, dovendo narrare i gemiti e le voci uscite dalla tomba di Polidoro, sospende il discorso colla parentesi « debbo io dirlo o tacerlo? » (Æneid. III.)

Tertia sed postquam maiori hastilia nisu
Aggredior, genibusque adversae obluctor arenae,
(Eloquar an sileam?) gemitus lacrimabilis imo
Auditur tumulo, et vox reddita fertur ad aures. (3).

X. La *Personificazione*, con greco nome *Prosopopea*,

(1) « Eppur costui vive. Vive? anzi pur viene in senato. »
(2) « Or io a voi chieggo, Giudici, qual cosa a parer vostro io m'abbia a fare. «
(3) « Ma quando il terzo arbusto con più forza
« A sbarbicar imprendo, contro terra
« Le ginnocchia puntando (il dico o il taccio?)
« Un lagrimevol gemito, dall'imo
« Fondo, l'orecchio in questi accenti fiede. »

consiste nel dar senso, vita, discorso alle cose inanimate. L'immaginazione naturalmente è portata ad animare ogni cosa, massimamente quando è riscaldata dalla passione. Ma tre gradi di personificazione convien distinguere.

Il primo ed infimo grado è quello di ascrivere agli oggetti inanimati alcuna delle qualità delle cose che hanno vita e senso, come quando dicesi, che i campi son *sitibondi*, che *ride* la terra, che l'ambizione è *inquieta*, che un male è *traditore* ec. Questo grado è sì leggiero che da molti confondesi colla semplice metafora.

Il secondo grado è quando introduciamo gli oggetti inanimati ad operare nella maniera di quelli che hanno anima. Così *Cicerone* parlando dei casi, in cui l'uccidere un altro è permesso dalle leggi, usa le seguenti parole: *Aliquando gladius ad occidendum hominem ab ipsis porrigitur legibus* (Orat. pro Milone); dove le leggi sono rappresentate, come se porgessero di propria mano la spada. Questo grado si usa ancor nella prosa, specialmente nei discorsi più caldi ed enfatici; ma è assai più famigliare alla poesia, di cui anzi forma, per così dire, l'anima e la vita. Di tal natura è la personificazione introdotta da *Milton* nell'atto che Eva si fe' a gustare il frutto vietato:

« D'orror la Terra
« Tutta fremè; dalle riposte sedi
« Profondamente sospirò Natura,
« E per ogni opra sua segni di duolo
« Diede e dell'alta universal ruina. »

Trad. del Papi, lib. IX.

Il terzo e più alto grado di personificazione è quando gli oggetti inanimati sono introdotti non solamente a sentire ed operare, ma eziandio a parlare, o ad ascoltare i discorsi che loro s'indirizzano.

Questo grado conviene soltanto alle forti passioni. Imperocchè dee trovarsi l'animo nostro in uno stato di ben violenta commozione, ed essersi ben dipartito

dalla consueta maniera del suo pensare, prima che possa personificare in tal modo un oggetto insensibile, da concepire che ascolti le nostre parole e ci risponda.

Tutte le forti passioni però tendono a far uso di questa figura; imperocchè tutte cercano di sfogarsi; e quando trovare non possono altro oggetto, piuttostochè rimanere in silenzio, si sfogano coi boschi, co' monti, colle cose più insensate, specialmente se alcuna di queste ha qualche connessione colle cause o cogli oggetti, per cui l'anima è agitata. Così presso *Cicerone* un antico poeta: *O domus antiqua! heu quam dispari dominaris domino?* De Offic. lib. I (1). Così Enea presso *Virgilio*, dopo aver narrato il tradimento dell'avaro Re di Tracia contro di Polidoro, esclama:

Quid non mortalia pectora cogis,
Auri sacra fames! (2).

Così Eva presso *Milton* nel momento che è costretta ad abbandonare il paradiso terrestre, in tuon dolente così si sfoga (Parad. perd. lib. XI.):

« Ah così dunque, o Paradiso, o mio
« Nativo suol, degno di Numi albergo,
« Passeggi ameni, dilettevoli ombre,
« Abbandonarvi deggio? Invan sperai
« Qui dunque, se non lieta almen tranquilla
« Passar la vita mia fino a quel giorno
« Che ad ambi fia mortal! Fiori che altrove
« Non potrete allignar, voi sull'aurora
« Mia prima cura ed ultima la sera,
« Voi ch'io con man sollecita dal primo
« Vostro spuntar nudrii, cui posi il nome,
« Chi ergerà i vostri steli a' rai del sole,
« Chi disporrà vostre famiglie, e l'onda
« Ad irrigarvi, dall'ambrosio fonte
« V'arrecherà?

(1) « Oh antica casa! ohimè da quanto dissimil padrone sei tu dominata! »

(2) « A che non sforzi,
« Dell'or fame esecranda, i cor mortali! »

XI. L'*Apostrofe* è un discorso diretto a persona assente o estinta, come se fosse viva e presente. Tale è quella d'Enea (Æneid. lib. II.):

Pereunt Hyspanisque, Dymasque,
Confixi a sociis; nec te tua plurima, Pantheu,
Labentem pietas, nec Apollinis infula texit (1).

Molto minore sforzo d'immaginazione certamente richiede il suppor presente una persona lontana, che l'animare gli oggetti insensibili, e ragionare con esso loro. Tuttavia tanto l'apostrofe, quanto la personificazione sono soggette alla medesima regola, che debbon nascere per lo più dalla passione per essere naturali

XII. La *Visione* è quella figura, per cui nel riferire alcuna cosa passata o futura, usiamo il tempo presente. e descriviamo la cosa, come se avvenisse sotto degli occhi nostri. Così *Cicerone* nella quarta Catilinaria: *Videor enim mihi hanc urbem videre, lucem orbis terrarum, atque arcem omnium gentium, subito uno incendio concidentem; cerno animo sepulta in patria miseros atque insepultos acervos civium; versatur mihi ante oculos adspectus Cethegi, et furor, in vestra caede bacchantis* (2).

Questa maniera di descrivere suppone una specie d'entusiasmo che porta il dicitore per certo modo fuor di sè stesso; e quando sia bene eseguita, fa sopra all'uditore una viva impressione per quella specie di simpatia, con cui facilmente si destano e si comunicano le passioni e le commozioni che veg-

(1) « Da' soci stessi
« Cadon Dimante ed Ipani confitti;
« Nè te la molta tua pietade, o Panteo,
« Nè l'infula d'Apollo ohimè! difese. »

(2) « Perocchè sembrami di mirare questa città splendore del « mondo e rôcca di tutte le nazioni, da universale incendio « improvvisamente distrutta; in mio pensiero già veggo ne la « sepolta patria gli ammucchiati cadaveri de' miseri cittadini « insepolti; stammi dinanzi agli occhi l'aspetto di Cetego che « infuria e gavazza nella vostra carnificina. »

giamo negli altri; simpatia che più o meno opera anche in tutte le altre figure appassionate, di cui abbiamo parlato finora.

ARTICOLO II.

—

(Programma N. 4).

—

Delle figure di pensiero dettate dalla semplice immaginazione.

Queste si possono ridurre a nove principalmente, che sono la *comparazione*, l'*antitesi*, l'*ipotiposi*, la *progressione*, la *preoccupazione*, la *proposta* e *risposta*, la *concessione*, la *preterizione* e la *sermocinazione*.

I. La *Comparazione o Similitudine*, consiste nel paragonare un oggetto ad un altro che l'assomigli. Per esempio: « Le azioni dei grandi politici sono si-« mili a quei gran fiumi, di cui molti veggono il corso, « e pochi conoscono la sorgente. »

Alcune similitudini servono a dar della cosa una idea più chiara; per esempio: « La pazienza sover-« chiamente stancata divien furore, in quella guisa « che l'aria o il vapore troppo compresso scoppia con « maggior impeto. »

Altre s'adoprano semplicemente per abbellirla, com'è quella d'*Orazio* (lib. IV, Od. II):

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore (1).

(1) « Qual rapido torrente,
« Che per gran pioggia enfiato innalza l'onde
« Sopra le note sponde,
« E dai monti precipita fremente,
« Pindaro ferve, e di parlar con grande
« Vena si spande. »
Trad. dell'Ab. VENINI.

Ogni maniera di componimento ammette le similitudini del primo genere; quelle del secondo son riservate a' componimenti più nobili, e specialmente alla poesia.

La somiglianza, come si è detto, è il fondamento di questa figura. Non si dee però la somiglianza prendere nello stretto senso di una perfetta conformità. Possono talvolta due oggetti paragonarsi, comechè nell' esteriore apparenza non si somiglino, purchè convengano negli effetti che sulla mente producono. *Ossian*, per esempio, a descrivere una musica dolce e malinconica, così si esprime;

« Qual la memoria de'passati beni,
« Che insiem gioconda e trista al cor ne giunge,
« Tal di Carilo il suono era ed il canto.

L'essenziale requisito di ogni similitudine si è che serva ad illustrare vie maggiormente l'oggetto, in grazia di cui s'introduce. Se questo è nobile e grande, ogni circostanza della similitudine dee tendere a magnificarlo vie più; se è leggiadro, dee renderlo più amabile; se terribile, dee farlo più spaventoso.

Come la similitudine è il linguaggio della immaginazione soltanto, non delle passioni, così nelle forti passioni deve interamente schivarsi. Una mente turbata da violenta commozione non ha agio d'andare in traccia degli oggetti che s'assomigliano: ella sta fissa sopra di quello che si è di lei impadronito, e vi signoreggia. Le espressioni metaforiche permetter si possono in questi casi, ma la pompa e solennità di una formale similitudine alla passione è sempre sconveniente.

Perchè poi le similitudini sieno pregevoli, debbono esser tolte da oggetti che non sieno nè troppo lontani, sicchè la somiglianza non si ravvisi bastantemente, nè troppo vicini, sicchè rappresentino la stessa cosa. Dee schivarsi oltreciò di prenderle da oggetti o troppo umili e bassi, nel che è stato tacciato qualche volta anche Omero, o troppo triti e comuni, nel che pec-

cano quei che vanno di continuo ripetendo le similitudini già mille volte usate da altri, come quelle del lione, della tigre, del torrente, della tempesta ec. La similitudine, per esser bella, dee avere qualche aria di novità che dolcemente sorprenda e intertenga l'immaginazione.

II. Come la comparazione è fondata sopra la somiglianza, così l'*Antitesi* sopra il contrasto o l'opposizione di due oggetti. Il contrasto fa sempre, che i contrapposti oggetti si diano maggior risalto scambievolmente, come quando si contrappone il bianco al nero. Quindi l'antitesi può in molte occasioni utilmente impiegarsi a rinforzare l'impressione che bramiamo produrre. Così *Cicerone* per mostrare maggiormente l'improbabilità che Milone avesse in quel tempo disegnato di uccider Clodio, mentre aveva tralasciato innanzi occasioni assai più favorevoli, dice: *Quem igitur cum omnium gratia interficere noluit, hunc voluit cum aliquorum querela? Quem iure, quem loco, quem tempore, quem impune non est ausus, hunc iniuria, iniquo loco, alieno tempore, periculo capitis non dubitavit occidere?* (1).

Affine di render l'antitesi più compiuta, giova sempre, come altrove si è già accennato (Sezione I, Cap. vi.), che le parole ed i membri della sentenza sieno, come in questo esempio, similmente costrutti, e fra loro corrispondenti.

È perciò da avvertire che il frequente uso delle antitesi, specialmente quando l'opposizione delle parole sia troppo ricercata, suole render lo stile affettato, stentato e noioso. Può reggere acconciamente, quando sia sola, una sentenza, siccome questa di

(1) « Colui dunque che egli uccidere non volle prima con ap« provazione di tutti, il volle poi con lagnanza d'alcuni? Quello, « cui ammazzar non osò, potendolo con diritto, a luogo e tempo « opportuno, e impunemente, non dubitò poi di trafiggerlo « con ingiustizia, in un luogo svantaggioso, in tempo contra« rio, e con pericolo della vita? »

Seneca: Si quem volueris esse divitem, non est quod augeas divitias, sed minuas cupiditates (1); o quest'altra pure del medesimo: *Si ad naturam vives, nunquam eris pauper; si ad opinionem, nunquam dives* (2). Ma quando una lunga serie di tali sentenze l'una all'altra succede, quando in un autore questa diventa la consueta maniera di esprimersi, il suo stile diviene vizioso: e *Seneca* per questo appunto assai spesso, e meritamente fu censurato, come il sono del pari tutti i suoi imitatori.

III. L'*Ipotiposi* è la descrizione di una cosa, o di un fatto, espressa con tai colori e tale vivacità, che sembri di vederla piuttosto che di leggerla o di udirla. Di questa infiniti esempi abbiamo negli storici, negli oratori e ne' poeti. Ma noi ci serbiamo a parlarne più lungamente, ove tratteremo dello stile descrittivo, nella terza parte.

IV. La *Progressione*, che *climax* o scala fu già appellata da'Greci, è il salire gradualmente da una circostanza ad un'altra maggiore, finchè la cosa sia portata al suo colmo. Il comune esempio che se ne reca, è il celebre passo di *Cicerone: Facinus est vincere civem romanum; scelus verberare; prope parricidium necare; quid dicam in crucem tollere?* (3).

Nell'epilogo principalmente, ossia nella recapitolazione di un discorso, il disporre gli argomenti con una progressione che vada sempre crescendo, suol avere sull'animo degli uditori grandissima forza.

V. La *Preoccupazione* è una figura, con cui si previene una obbiezione, o una domanda, che ci potrebbe esser fatta, e vi si risponde, come nel *Tasso*:

(1) « Se vuoi ch'altri sia ricco, non dei già accrescergli le « ricchezze, ma scemargli le cupidigie. »

(2) « Se vivrai a norma della natnra, non sarai mai povero; « se a norma dell'opinione, mai ricco. »

(3) « È delitto il legare un cittadino romano; scelleraggine « il flagellarlo; quasi parricidio l'ucciderlo; e che dirò io del « crocifiggerlo? »

« Tu che ardito fin qui ti sei condotto,
« Onde speri nutrir cavalli e fanti?
« Dirai, l'armata in mar cura ne prende:
« Dai venti dunque il viver tuo dipende?

VI. A questa assomigliasi in gran parte la *Proposta* e *Risposta*, che da' Latini era chiamata *Subiectio*, e che consiste in una interrogazione fatta da noi medesimi, a cui noi medesimi tosto rispondiamo. Questa figura è d'assai giovamento, massime nelle istruzioni, come in *Orazio* (Epist. 1):

Fervet avaritia, miseraque cupidine pectus?
Sunt verba et voces quibus hunc lenire dolorem
Possis, et magnam morbi depellere partem.
Laudis amore tumes? Sunt certa piacula quae te
Ter pure lecto poterunt recreare libello (1).

VII. La *Concessione* è una figura, colla quale spontaneamente concediamo agli avversari alcuna cosa per ottenere con più efficacia o ritenere con più diritto il restante. Così *Cicerone* parlando dei Greci: *Tribuo illis litteras, do multarum artium disciplinam etc. Testimoniorum religionem, et fidem, numquam ista natio coluit* (2).

VIII. La *Preterizione* consiste nel fingere di voler tralasciare quello che appunto allora più espressamente si dice, come nell'accusa di Venere contro Giunone (Æneid. x):

Quid repetam exustas ericino in littore classes?
Quid tempestatum regem, ventosque furentes
Æolia excitos, aut actam nubibus Irim? (3).

(1) « Ferve il cor d'avarizia e ingorda brama?
« Detti e ricordi avrai, con che tal doglia
« Scemare, e il morbo anco sgombrare in parte.
« Ti gonfia amor di lode? Ad espiarti
« Varrà letto tre volte un libriccino
« Con mente pura. »

(2) « Consento loro l'eccellenza nelle lettere, concedo la « perizia in molte arti ecc, ma la religione e la fede dei « testimoni non è stata da cotesta nazione mai coltivata. »

(3) « A che membrar degg'io

IX. La *Sermocinazione* è un discorso, il quale si suppone che altri tenga, o che gli si appropria. Così *Cicerone* a favore di Quinzio: *Qui inter tot annos ne appellavit quidem Quinctium, cum potestas esset agendi quotidie etc., is non hoc palam dicit: Mihi si quid deberetur, peterem, atque adeo iampridem abstulissem?* (1). E a favore di Sesto Roscio: *Cum hoc modo accusas, Eruci, nonne hoc palam dicis: Ego quid acceperim scio, quid dicam nescio?* (2)

CAPO IV.

Riflessioni generali sopra l'uso del linguaggio figurato.

Convien qui ripetere in primo luogo quel che si è già accennato al principio di questa Sezione, che nè tutto il bello, nè il bello primario del comporre dipende dalle figure. Alcuni de'più sublimi o più patetici tratti de'più ammirati scrittori, così nella prosa come nel verso, sono espressi col più semplice stile senza veruna figura, di che abbiamo recati alcuni esempi: e per lo contrario può uno scritto abbondare di questi ornamenti studiati e nondimeno esser privo affatto di merito. Senza parlare per ora del sentimento e del pensiero, che costituisce il reale e costante merito di ciascun'opera, se lo stile è stentato e affettato, se è mancante di chiarezza e precisione, o di facilità e fluidità, tutte le figure che impiegare si possono, mai nol renderanno pregevole.

« Sull'ericina spiaggia i legni adusti?
« Il re delle tempeste, e i fieri venti
« D'Eolia tratti? Iri dal ciel spedita?

(1) « Chi in tanti anni non ha nemmeno citato Quinzio, « potendolo fare ogni giorno ecc., non dice egli palesemente: « Se alcuna cosa mi si dovesse, la chiederei, anzi da gran « tempo già l'avrei tolta. »

(2) « Quando accusi a questo modo, o Erucio, non dici « tu apertamente: So quel che ho ricevuto, quel che mi « dica non so? »

In secondo luogo le figure, per esser belle, debbono sempre nascere naturalmente dal soggetto che trattasi. Abbiamo detto innanzi, che tutte esprimono il linguaggio o dell'immaginazione o delle passioni: in conseguenza allora solamente son belle, quando dalla fantasia o dalla passione vengono suggerite. Debbono presentarsi spontaneamente, derivare da una mente riscaldata dall'oggetto che la riempie; nè si dee mai interrompere il corso de'pensieri per andare in traccia delle figure. Se queste si cercano a sangue freddo, e s'applicano come ornamenti posticci, non possono fare che miserabil comparsa, come chi ad un rozzo vestimento, per usare la frase d'*Orazio*, appiccasse qua e là pezzolini di porpora (1). Un uom d'ingegno concepisce prima vivamente il soggetto che vuol presentare: la sua immaginazione n'è tutta piena: la passione vi si aggiugne; e queste per se medesime s'esprimono allora in quel figurato linguaggio che loro è proprio, e che usar sogliono naturalmente.

È però in terzo luogo da avvertire, che anche quando le figure sono dettate dalla immaginazione e dalla passione, non debbono tuttavia esser troppo frequenti. Allorchè sono soverchiamente affollate, il leggitore o uditore n'è sopraffatto e noiato. Un tempestare continuo di veementi figure, un continuo ammasso di tropi che si incalzino l'uno l'altro, riesce non meno stucchevole che il discorso più languido e freddo. Una saggia moderazione e un'accorta varietà così in questo è necessaria, come in tutte le altre cose. « Intorno alle figure, che proprie « sono per se medesime, aggiugnerò brevemente (dice « *Quintiliano* chiudendo il trattato delle figure) che, « siccome adornano il discorso opportunamente in-

(1) *Purpureus late qui splendeat unus et alter*
Assuitur pannus. De Arte poetica.
« Un pezzo, o un altro di purpureo panno,
« Che da lungo risplenda, invan s'appicca. »

« trodotte, così sono inettissime allorchè si profondono
« senza misura. Sonvi di quelli che, trascurando la
« gravità de'pensieri e la robustezza delle sentenze,
« se mai riescono ad acconciare vane parole in que-
« ste fogge, credonsi artefici sommi, e perciò non
« tralasciano d'accozzarle; nè veggono che l'andare
« in traccia di parole senza senso è così ridicolo,
« come cercare il portamento ed il gesto senza del
« corpo. Anche quelle, che rettamente son fatte, non
« debbono troppo addensarsi. Conviene in prima sa-
« pere ciò che richiede ogni luogo, ogni tempo, ogni
« persona ecc. (1).

SEZIONE III.

(Programma N. 5).

Dei diversi caratteri dello Stile.

Abbiamo detto a principio, che lo stile è quella maniera che un uomo adopera ad esprimere colle parole i suoi pensieri.

Non è da intendersi però, che ciascuno in ogni suo componimento adoperi sempre o adoprar debba precisamente la stessa maniera. Perciocchè ogni soggetto vuol essere maneggiato con uno stile diverso; nè un dialogo, una lettera, un racconto ammetterà

(1) *Ego illud de iis figuris, quae vere fiunt, adiiciam breviter, sicut ornant orationem opportune positae, ita ineptissimas esse, cum immodice petuntur. Sunt qui, neglecto rerum pondere, et viribus sententiarum, si vel inania verba in hos modos depravarunt, summos se judicant artifices, ideoque non desinunt eas nectere, quas sine sententia sectari tam est ridiculum, quam quaerere habitum, gestumque sine corpore. Ne hae quidem quae recte fiunt, densandae sunt nimis. Sciendum in primis quid quisque postulet locus, quid persona, quid tempus etc.*

il medesimo stile che un panegirico, una declamazione, un'invettiva. Anzi le parti diverse di un medesimo componimento richieggono spesse volte un diverso stile; nè certamente la perorazione in un'arringa o in una predica si scriverà allo stesso modo che la narrazione o la parte istruttiva.

Ma nondimeno ogni autore originale, malgrado la varietà dei componimenti, ha sempre nel suo stile un qualche carattere dominante che lo distingue da tutti gli altri. Le orazioni di *Tito Livio*, a cagion d'esempio, assai differiscono, come pure conveniva, dal rimanente della sua storia; e lo stesso è rispetto a quelle di *Tacito*. Ciò non ostante nelle orazioni e di Livio e di Tacito noi possiamo chiaramente scoprire la distinta maniera di ciascuno di questi due Storici: la magnifica pienezza dell'uno, e la sentenziosa concisione dell'altro.

Come i più celebri pittori si conoscono dalla mano, così i migliori scrittori si distinguono in tutte le loro opere dal loro stile e dalla loro particolare maniera. Quindi è che ciascuno, il quale ami di acquistare la riputazione di scrittore lodevole, dee procurar di formarsi uno stile, conveniente bensì alle diverse materie e a' diversi componimenti, ma suo proprio, non modellato servilmente sull'imitazione degli altri.

Tre generali caratteri dello stile distingue *Dionigi* d'Alicarnasso, l'*austero*, il *florido* ed il *mezzano*. Per austero intende uno stile che abbia forza e fermezza senza cura di dolcezza e di ornamenti; ed ad esempio di questo cita *Pindaro* ed *Eschilo* fra i poeti, *Tucidide* fra i prosatori. Per florido intende uno stile ornato, scorrevole e dolce; e ne reca ad esempio *Esiodo*, *Saffo*, *Anacreonte*, *Euripide* e principalmente *Isocrate*. Stil mezzano da lui si chiama quel che sta in mezzo a questi due, e comprende le bellezze dell'uno e dell'altro, nella qual classe egli pone *Omero* e *Sofocle* in poesia, e nella prosa *Erodoto, Demostene, Platone* ed *Aristotile*, il qual ultimo però non s'intende come da

lui si metta nella classe medesima con *Platone*, essendo il loro stile tanto diverso.

Cicerone e *Quintiliano* fanno anch'essi dello stile una triplice divisione, sebbene sotto altre qualità; e la loro divisione è stata poi seguitata dalla più parte degli scrittori di rettorica che son venuti appresso. L'uno da essi chiamasi stile *semplice, tenue* o *sottile*; l'altro *grave* o *veemente*; il terzo *medio* o *temperato*.

Ma queste divisioni, e le spiegazioni che essi ne danno, sono sì vaghe e generali che, per formarsi una vera idea dello stile, poco vantaggio possiamo ricavarne. Noi cercheremo adunque di scendere un po' più al particolare, e tratteremo distintamente di ciò che costituisce 1.° i diversi caratteri dello stile *diffuso* o *conciso, debole* o *robusto*; 2.° i diversi gradi del *secco* o *piano, nitido* o *elegante* o *florido*; 3.° le differenze del *semplice* e dell'*affettato*.

CAPO I.

Dello stile diffuso o conciso, debole o robusto.

Dallo stendere che fa un autore più o men largamente i suoi pensieri nasce la distinzione dello stile *diffuso* o *conciso*.

Uno scrittore *conciso* stringe i pensieri suoi nel minor possibile numero di parole; cerca di non impiegar se non quelle che sono più espressive; lascia, come ridondante, ogni frase che non aggiugne al senso veruna cosa importante. Non rifiuta contuttociò gli ornamenti; può, anzi deve, essere vivo e figurato: ma i suoi ornamenti hanno di mira non tanto la grazia quanto la forza. Non offre mai lo stesso pensiero due volte; cerca di collocarlo in quel lume che gli sembra più acconcio, ma in quel solo, e non più. Le sue sentenze sono disposte in maniera compatta ed energica piuttosto che sonora e armoniosa. Egli studia in esse la precisione, e cerca per lo più di suggerire

all' immaginazione del leggitore più di quello che esprime.

Uno scrittore *diffuso* all'incontro espone i suoi pensieri compiutamente; li colloca in molti lumi diversi; ed offre al leggitore ogni possibile aiuto perchè pienamente gl'intenda. Non si dà molta briga di esprimerli la prima volta con tutta la loro forza, perchè vuole ripeterne l'impressione, e si propone di supplire colla copia a quanto manca nella robustezza. Gli scrittori di questo carattere generalmente amano la magnificenza e le amplificazioni. I loro periodi sono naturalmente più lunghi, ed ammettono ogni specie di ornamenti.

Ciascuna di queste maniere usata entro certi confini ha il suo particolare vantaggio ; e ciascuna diviene viziosa, quand' è portata agli estremi. Una eccessiva concisione diventa spezzata ed oscura, e facilmente conduce ad uno stile concettoso ed epigrammatico. L'eccessiva diffusione diviene debole e languida, e stanca il leggitore o uditore. Il più celebre modello della concisione portata fin dove la proprietà può permetterlo, e qualche volta anche al di là, è *Tacito* nella sua storia: di una bella e magnifica diffusione *Cicerone* è senza dubbio il più illustre esempio che possa arrecarsi.

Per giudicare quando convenga l'una o l'altra maniera, dobbiamo prendere per norma la stessa natura del componimento. I discorsi che debbonsi recitare, generalmente vogliono uno stile più copioso che i libri destinati per esser letti. Allorchè il senso dee tutto raccogliersi dalla bocca del dicitore, senza il vantaggio che offrono gli scritti di poter fermarsi a talento, e rivedere quello che sembra oscuro, la troppa concisione dee sempre schivarsi. Non si ha mai a presumere soverchiamente della pronta intelligenza dell'uditore: ma regolare lo stile in maniera che il comune degli uomini seguir ci possa agevolmente e senza sforzo. Dee però schifarsi al tempo

stesso quel grado di prolissità che rende lo stile languido e stucchevole: il che avviene principalmente, quando troppo si replichino, e si presentino in troppi diversi aspetti, gli stessi pensieri.

Nelle composizioni scritte un certo grado di concisione assai giova. Il componimento riesce più vivo, attrae maggiormente l'attenzione, fa impressione più forte, e alletta la mente del leggitore col dare maggior esercizio a' suoi propri pensieri

Nelle descrizioni molti suppongono che un autore possa dilungarsi con più sicurezza che in altra cosa, e che per mezzo di uno stile pieno e diffuso possa renderle vie più ricche ed espressive, ma egli è un errore. Le descrizioni, quando si voglion vive e animate, debbono anzi essere concise: ogni parola ridondante, ogni circostanza superflua le ingombra, le sfibra, le indebolisce: la loro forza e vivacità dipende più dalla scelta felice di una o due circostanze atte a ferire gagliardamente, che dalla loro moltiplicità.

Chi parla alle passioni dee similmente essere piuttosto conciso che diffuso. In queste la prolissità è pericolosa, perchè è difficile il mantener lungo tempo il calore conveniente. Il cuore e la fantasia corrono velocemente, quando sono messi in moto, suppliscono molte cose per se medesimi con molto maggior vantaggio di quello che l'autore produr potrebbe col dichiararle o ripeterle soverchiamente.

Il caso è diverso quando si parla all' intelletto, siccome avviene in tutte le materie di ragionamento, di spiegazione, d' istruzione. Qui è da preferire una maniera più libera e diffusa; perciocchè l'intelletto va più posatamente, ed ha maggior bisogno di guida.

Le narrazioni storiche possono esser belle tanto nello stile conciso, quanto nel diffuso, secondo il genio dello scrittore. *Erodoto* e *Livio* sono diffusi; *Tucidide* e *Sallustio* son concisi; e tutti nondimeno assai pregevoli.

Si è accennato di sopra, che lo stile diffuso inclina di più a' lunghi periodi, ed il conciso alle brevi sen-

tenze. Non dee però da questo inferirsi che i lunghi o corti periodi sieno interamente caratteristici dell'una o dell'altra maniera. Può uno scritto essere tutto in brevi sentenze, ed esser contuttociò estremamente diffuso, qualora pochi pensieri in ciascuna di queste sentenze sieno comprèsi. *Seneca* n'è un chiaro esempio. Per la brevità e minutezza de' suoi periodi ei può parer conciso: ma è ben lontano dall'esser tale, trasformando egli in mille maniere lo stesso pensiero, e cercando di renderlo nuovo solo col dargli un nuovo aspetto.

L'effetto immediato delle brevi sentenze è di render lo stile pronto e vivace: coi rapidi successivi impulsi ch'ei dà alla mente, la tiene desta, e rende il componimento più spiritoso. I lunghi periodi all'incontro son gravi e posati; ma alla maniera di tutte le cose gravi corrono pericolo di divenire pesanti. Un'accorta mescolanza di lunghi e brevi periodi è quella che si richiede, come è già stato accennato al Cap. III. della prima Sezione, quando si voglia sostenere insiememente la maestà e la vivezza, piegando poi ora agli uni, ora agli altri, secondo che l'una o l'altra qualità dee predominare.

Il *robusto* ed il *debole* generalmente riguardansi come caratteri dello stile corrispondenti al conciso e diffuso, e spesse volte di fatto pur coincidono. Gli scrittori diffusi per la più parte hanno qualche grado di debolezza; e gli scrittori robusti generalmente inclinano di più alle espressioni concise. Questo però non si verifica sempre esattamente; e v'ha di quelli che in mezzo ad uno stile ampio e ripieno hanno mantenuto un alto grado di forza.

Il vero fondamento dello stil debole e robusto è riposto ne'pensieri. Se l'autore concepisce fortemente l'oggetto, saprà esporlo con energia; ma se egli ne ha soltanto un'apprensione indistinta, se le sue idee son fluttuanti ed incerte, se non ha ben fermo in se medesimo il concetto che vuol esprimere, chiari segni di ciò appariranno nel suo stile. Vi si troveranno

epiteti inutili e parole insignificanti; le espressioni saranno vaghe e generali: la costruzione debole e confusa: concepiremo qualche cosa di ciò che egli intende, ma il concepiremo oscuramente. Laddove uno scrittore robusto, usi egli uno stil diffuso o conciso, desta ognora una forte impressione de' suoi sentimenti: piena avendo egli del suo soggetto la mente, espressive rende tutte le sue parole; ogni frase, ogni figura che adopera, tende ad avvivare e perfezionar maggiormente la pittura che vuol presentarci.

Ogni autore in ogni componimento dee studiare di esprimersi con qualche forza; e a misura che si accosta al debole, divien cattivo scrittore. Non si richiede però in ogni componimento lo stesso grado di robustezza. Quanto più grave ed importante è il soggetto, tanto maggior forza dee predominare nello stile. Quindi nella storia, nella filosofia, ne' ragionamenti solenni richiedesi più che altrove.

Lo stile robusto arriva in alcune occasioni ad un grado, in cui merita piuttosto il titolo di *veemente*. Egli ha un impeto suo particolare, è uno stil pieno di fuoco, è il linguaggio d'un uomo, di cui l'immaginazione e le passioni sono fortemente avvivate, e che perciò trascura le minori grazie, e si spinge avanti colla rapidità e pienezza di un torrente. Questo appartiene ai più alti generi dell'oratoria, e s'aspetta piuttosto da un uomo che parla, che da uno che scrive. Le orazioni di *Demostene* somministrano un pieno e perfetto esempio di questa specie di stile.

Come però ogni qualità dello stile ha il suo estremo vizioso, così è ancora della robustezza. Il troppo studio di questa e la noncuranza delle altre qualità conduce sovente lo scrittore ad una maniera aspra e dura. L'asprezza nasce dalle parole inusitate, dalle forzate inversioni, e dalla troppa negligenza della dolcezza e fluidità. Non mancano di quelli che affettano a bello studio la durezza per comparire robusti.

Ma se non è robusto il pensiero, la durezza dello stile non fa che renderlo vie più ingrato.

CAPO II.

Delle differenze che distinguono lo Stile secco, piano, nitido, elegante e florido.

Finquì abbiamo considerato quei caratteri dello stile, che riguardano l'espressione dei sentimenti: or prenderemo a considerarlo sotto d'un altro aspetto relativo ai diversi gradi di ornamento che può ricevere. Qui lo stile dei vari autori sembra procedere colla seguente graduazione: *secco, piano, nitido, elegante* e *florido.*

La materia secca esclude ogni ornamento. Paga di farsi intendere, non brigasi di piacere nè all'immaginazione nè all'orecchio. Non è però tollerabile che nelle cose didattiche ossia d'istruzione; ed ivi pure affinchè soffrire si possa, gran peso e solidità si richiede nella materia, e massima perspicuità nel linguaggio. *Aristotele* è un continuo esempio dello stil secco; nè v' ha forse autore che abbia cercato di dar maggiore istruzione senza il minimo ornamento. Non è però così fatta maniera da imitarsi; poichè sebbene la bontà della materia possa compensare l'aridità dello stile; nondimeno questa è per se stessa un difetto, siccome quella che stanca l'attenzione, e in modo troppo svantaggioso trasmette, a chi legge o ascolta, i sentimenti dell'autore.

Uno stile *piano* s'alza d'un grado sopra del secco. Uno scrittore di questo carattere impiega pochi ornamenti, e s'occupa quasi interamente intorno alla sostanza ed al senso. Nel suo linguaggio però oltre alla chiarezza cerca egli la purità, la proprietà, la precisione, che formano un grado assai riguardevole della bellezza. Anche la vivacità e la forza possono combinarsi collo stil piano; e perciò uno scrittore

di questa fatta può riuscire bastantemente piacevole.

Lo stile *nitido* è quello che viene appresso; e qui cominciano ad aver luogo proprio gli ornamenti: non quelli però del genere più elevato o più brillante. Uno scrittore di questo carattere dà a divedere che le bellezze del linguaggio formano un oggetto della sua attenzione; ma che questa però è diretta piuttosto alla scelta delle parole e alla graziosa lor collocazione, che ad alcun alto sforzo d'immaginazione o d'eloquenza. Le sue sentenze son sempre limpide e sgombre d'ogni parola superflua: sono d'una moderata lunghezza, piegando piuttosto alla brevità che all'amplificazione, e chiudonsi con proprietà e con cadenze variate, ma senza studiata armonia. Le sue figure, se ne adopera, sono brevi e corrette, piuttosto che ardite e focose. Uno stile di questa natura, anche da uno scrittore che non abbia gran forza di fantasia e d'ingegno, può ottenersi colla sola industria e colla diligente attenzione alle regole dello scrivere, ed è questo uno stile sempre aggradevole. Esso imprime a' nostri componimenti un carattere di moderata elevazione; e porta un grado d'ornamento che può convenire ad ogni soggetto. Una lettera famigliare, ed anche una allegazione forense sopra il soggetto più arido, si può scrivere con nitidezza; un discorso poi, una dissertazione, un trattato qualunque, esposto con nitido stile, sempre si leggerà con piacere.

L'*eleganza* esprime un più alto grado di ornamento che la sola nitidezza; ed è il termine che si applica allo stile, quando possiede tutti i pregi dell'ornamento, senza alcuno eccesso o difetto. Da quanto si è ragionato fin qui agevolmente s'intenderà che l'eleganza perfetta richiede somma perspicuità, esatta purità, e proprietà nella scelta delle parole, e molta cura e destrezza nell'armonica loro disposizione; richiede inoltre che vi si spargano le grazie dell'immaginazione, per quanto il soggetto può comportarle; e vi si

aggiunga lo splendore del linguaggio figurato impiegato opportunamente. In una parola, elegante scrittore è quello che piace alla fantasia e all'orecchio, mentre istruisce l'intelletto; e che offre le sue idee vestite di tutte le bellezze dell'espressione, ma senza leziosaggini o caricature.

Quando gli ornamenti applicati allo stile son troppo ricchi e sfarzosi, quando ritornano troppo spesso, e ci percuotono a guisa di abbagliante riverbero, ciò forma quello che chiamasi stile *florido* o *lussureggiante*, termine che significa eccesso di ornamento. Ciò in parte può essere perdonabile in un giovane compositore: (1) ma non si può già tollerare negli scrittori d'età più adulta. Esigesi in questi, che il giudizio maturandosi castighi l'immaginazione, e rigetti come giovenili tutti quegli ornamenti che son ridondanti, sconvenevoli al soggetto o non conducenti ad illustrarlo. Niente è più disprezzabile che quel falso splendore che alcuni scrittori affettano perpetuamente. Veggiamo in esso loro un lusso continuo di parole ricercate, di frasi insolite, d'immagini stravaganti; un faticoso sforzo per sollevarsi ad una sublimità di comporre, di cui si son essi formata una qualche idea vaga, ma non avendo poi lena per arrivarvi, s'industriano di supplire con espressioni poetiche, con fredde esclamazioni, con figure comuni, e con tutto quello che ha apparenza di magnificenza e di pompa. Non sanno questi scrittori, che la sobrietà negli ornamenti è un gran segreto per rendersi piacevoli, e che senza un fermo fondamento di buon senso e di sodi pensieri, il più florido stile non è che una puerile impostura. Contro questo affettato e

(1) Il motivo, per cui questo ad un giovane può perdonarsi, è così espresso da Quintiliano: *Volo se efferat in adolescente foecunditas: multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut usu ipso deteretur, sit modo unde excidi possit quid et excalpi. — Audeat haec aetas plura, et inveniat, et inventis gaudeat; sint licet illa non satis sicca, et severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo labore vincuntur.*

frivolo uso de'soverchi ornamenti, che presso alcuni sembra venuto in moda, non si può mai declamare abbastanza, nè abbastanza desiderare che in sua vece introducasi il gusto di un pensare più sodo e d'una maschia semplicità nello stile.

CAPO III.

Dello stile semplice, o affettato.

La semplicità, applicata allo scrivere, è termine frequentemente usato, ma, come gli altri termini di simil genere, usato per lo più vagamente e senza precisione.

In quattro diversi significati prendesi questo termine. Il primo è la semplicità della composizione opposta alla troppa varietà delle parti. A questa si riferisce il precetto di *Orazio* nell'arte poetica.

« Ogni cosa esser dee semplice ed una (1).

Tale è la semplicità nella condotta di una tragedia, differente da quelle che han doppio intreccio, o accidenti che s'incrocicchiano; la semplicità dell'Iliade e dell'Eneide opposta alle soverchie digressioni di *Lucano*; la semplicità della greca architettura contraria all'irregolare varietà della gotica. In questo senso la semplicità è lo stesso che l'unità.

Il secondo senso è la semplicità del pensiero, opposta al soverchio raffinamento. Semplici pensieri son quelli che nascono naturalmente, quei che l'occasione e il soggetto suggerisce senza cercarli, e che appena accennati sono agevolmente da tutti intesi. Il raffinamento per lo contrario significa un corso di pensieri meno ovvii e naturali, che particolare ingegno richieggono per seguitarli, e che dentro a certi confini son belli, ma ove sian portati troppo oltre, divengono oscuri, e disgustano per l'apparenza di essere sover-

(1) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*

chiamente ricercati. Così i pensieri di *Cicerone* sono semplici e naturali, quelli di *Seneca* sono troppo studiati e raffinati. La semplicità in questi due sensi non ha propriamente relazione allo stile.

V' ha un terzo senso della semplicità che si riferisce allo stile, e si oppone al soverchio ornamento e sfoggio del dire; e in questo senso da *Cicerone* e *Quintiliano* vien presa, ove essi distinguono il *simplex genus dicendi* dal *tenue* e dal *sublime*. Lo stile semplice in questo significato coincide collo stil piano e nitido, del quale abbiamo già detto innanzi.

Ma v' ha un quarto senso della semplicità, che pur riguarda lo stile, non però circa ai gradi di ornamento che adoperiamo, ma circa alla facile e naturale maniera con cui esprimiamo i nostri pensieri. In questo senso la semplicità è compatibile col più alto ornamento. *Omero*, a cagion d'esempio, possiede questa semplicità nella massima perfezione; e contuttociò niun autore è più copioso di ornamenti e di bellezze. Questa semplicità si oppone non già al favellare adorno, ma all'affettato, ossia a quello in cui troppo studio apparisca; e una tale semplicità è uno dei pregi più essenziali e più distinti.

Uno scrittore semplice si esprime in tal modo che ognuno s'avvisa di poter fare lo stesso. *Orazio* così il descrive:

Ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem (1).

Non si veggono nelle sue espressioni indizi d'arte; sembran esse il proprio linguaggio della natura; scorgesi nello stile non lo scrittore e il suo lavoro, ma l'uomo nel suo proprio carattere naturale. Può esser ricco nelle espressioni, può esser pieno di figure e di

(1) « Sicchè di far lo stesso ognun s'affidi,
« Ma sudi molto e s'affatichi indarno,
« Lo stesso osando. »

immagini, ma queste nascono senza sforzo; ed egli mostra di scrivere in questo modo non per effetto di studio, ma perchè è la sua più naturale maniera di esprimersi. A questo carattere di stile un certo grado di negligenza pur non disdice, anzi gli dà maggior grazia; poichè la troppo minuta attenzione alle parole non è di suo costume. « Abbia egli, dice *Cicerone* nel-« l'Oratore, un non so che di molle e che indichi la « non ingrata negligenza d'un uomo occupato più « intorno alle cose che alle parole (1). » È però da guardarsi che questa negligenza non sia soverchia, e che per fuggire l'affettazione non si cada nel basso, nel debole, nel triviale.

Il più alto grado di questa semplicità è espresso nel termine francese *naïvetè*, a cui la nostra lingua non ha voce appieno corrispondente; ma *ingenuità* è forse quella che più vi si accosta. Ella consiste in una certa specie di candore e di schietta apertura d'animo che si palesa senz'arte, senza studio e senza velo, come detta la natura medesima. Di questa un chiaro esempio abbiamo, toltine alcuni tratti, nell'Aminta del *Tasso* ed in altre poesie pastorali.

Quanto alla semplicità presa in genere, dobbiamo osservare che gli antichi originali scrittori sono in essa quasi sempre i più eccellenti. Ciò viene dalla ragione apertissima ch'essi scrivevano secondo il dettame del genio loro naturale, nè si formavano sopra le opere e gli artificii degli altri che guidano bene spesso all'affettazione. Perciò fra i Greci Scrittori abbiam maggiori modelli di bella semplicità che non fra i Latini. *Omero, Esiodo, Anacreonte, Teocrito, Erodoto, Senofonte* per essa molto distinguonsi. Fra i Latini però abbiamo pur alcuni di questo carattere, particolarmente *Terenzio*, *Fedro*, *Cornelio Nipote e Giulio Cesare.* Nè gl'Italiani pure ne mancano; e tali sono

(1) *Habeat ille molle quiddam, et quod indicet non ingratam negligentiam hominis de re magis, quam de verbo laborantis.*

massimamente i più antichi. *Dante e Petrarca*, indi *Angiolo Poliziano*, *Pandolfini*, *Giusto de' Conti*, poi il *Tasso* nell'Aminta, il *Chiabrera* nelle anacreontiche, *Baldi* e *Rota* nelle egloghe, ec.

CAPO IV.

Istradamento alla formazione d'uno stile convenevole.

Il determinare qual sia precisamente la migliore fra le diverse maniere di scrivere, non è cosa facile, e nemmen necessaria. Lo stile è un campo che ammette grande estensione: le sue qualità possono essere differenti in diversi autori, e nondimeno essere tutte belle. Dee qui lasciarsi all'ingegno la libera facoltà per quella particolar determinazione che ognun riceve dalla natura ad una maniera d'espressione piuttosto che ad un'altra.

Vi sono però certe qualità generali di tanta importanza, che debbono sempre aversi di mira in ogni specie di componimento: e vi sono certi difetti che sempre debbesi procurar di schivare. Lo stile ampolloso, per esempio, il debole, l'aspro, l'oscuro, il basso e triviale, o il concettoso e affettato, sempre sono viziosi; la chiarezza, la forza, la nitidezza, la semplicità, qual si è spiegata di sopra, sono sempre da ricercarsi.

Intorno al miglior metodo per ottenere in generale uno stil commendevole, noi daremo qui alcuni avvertimenti, lasciando che il particolar carattere di siffatto stile o sia tratto dal soggetto medesimo, su cui si scrive, o dalla inclinazione del proprio genio.

Il primo avvertimento si è di procacciarsi intorno al soggetto, di cui si parla o si scrive, le idee più giuste, più chiare e più complete. Lo stile e i pensieri d'uno scrittore sono sì intimamente connessi, che è spesso difficile il distinguerli. Ogni qualvolta

le impressioni delle cose sopra alla nostra mente son deboli, oscure, perplesse, confuse, tale infallibilmente debb'essere la nostra maniera di esporle. Laddove quelle cose che chiaramente da noi si concepiscono e fortemente si sentono, sono anche naturalmente da noi espresse con chiarezza e con forza. Questa adunque debb'essere la nostra capitale regola per lo stile; pensare attentamente al soggetto, finchè una piena e distinta percezione per noi s'ottenga della cosa che abbiamo a vestire di parole, finchè ci sentiamo in essa vivamente accalorati e impegnati: allora, e allora soltanto, noi troveremo che le espressioni incomincieranno a scorrere per sè medesime.

In secondo luogo per formare lo stile è necessaria la frequenza pratica del comporre. Non ogni maniera però di comporre è a ciò profittevole ed opportuna. Il molto comporre, ma in fretta e senza cura, pregiudica anzichè essere di giovamento. Sul principio adunque è necessario scrivere posatamente e con molta attenzione, e lasciar che la facilità e la speditezza sieno il frutto della lunga abitudine. « Posatezza ed attenzione io prescrivo a' principianti, « dice *Quintiliano.* Imperciocchè la prima cosa da « ottenersi è lo scrivere nel miglior modo possibile; « la speditezza verrà successivamente dall'uso. A « poco a poco le cose si mostreranno più facilmente, « le parole vi corrisponderanno, il componimento verrà « pianamente da se medesimo, tutto sarà in dovere, « come in una famiglia bene ordinata. La sostanza « si è che dallo scrivere presto non nasce lo scriver « bene: dal bene scrivere nasce il presto (1). »

(1) *Moram et sollicitudinem initiis impero. Nam, primum hoc constituendum atque obtinendum est, ut quam optime scribamus; celeritatem dabit consuetudo. Paullatim res facilius se ostendent, verba respondebunt, compositio prosequetur, cuncta denique, ut in familia bene constituta, in officio erunt. Summa haec est rei; cito scribendo non fit ut recte scribatur; bene scribendo fit ut cito.* Institut. lib. x, cap. III.

Anche in questo però può esservi dell'eccesso. Non si dee, col fermarsi troppo lungamente su d'ogni parola, ritardare il corso de' pensieri, e raffreddare il calore dell'immaginazione. In certe occasioni v'ha un certo ardor di comporre, cui per esprimerci con maggiore felicità dobbiamo conservare, anche a rischio di lasciar trascorrere qualche inavvertenza. Un più severo esame dee riserbarsi all'atto della correzione.

Perciocchè, in terzo luogo, se utile è la pratica del comporre, non lo è meno il faticoso esercizio del correggere. Quello che abbiamo scritto dee lasciarsi posare per qualche tempo, finchè l'ardor del comporre sia passato, finchè sia cessata l'affezione soverchia per le espressioni che abbiamo adoperato, e finchè in buona parte dimenticate si sieno pur le medesime espressioni. Allor rivedendo l'opera nostra con occhio critico e imparziale, come se fosse opera altrui, discerneremo molte imperfezioni che a principio ci erano sfuggite. Allora è il tempo di troncare le ridondanze, di ponderar la struttura delle sentenze, di por mente alle connessioni ed alle particelle congiuntive, e dare allo stile una forma regolare e corretta. Questo *limae labor*, come è detto da *Orazio*, è indispensabile a tutti quelli che amano di comunicare altrui ne' debiti modi i proprii pensieri; e un po'di pratica che vi si prenda, avvezzerà tosto l'occhio a fissare gli oggetti che maggiore attenzione richieggono, e renderà l'esercizio della correzione assai più facile e spedito, che non immaginavasi a principio.

In quarto luogo per prendere un sano gusto, e per fornirci di un buon capitale di termini sopra qualunque materia, è necessario aver piena conoscenza dello stile de' migliori autori, e nel leggerli fare attenta riflessione alle particolarità delle diverse loro maniere. La trascuranza intorno al leggere e meditare le opere de'nostri Classici, divenuta in Italia

troppo comune, ha fatto che presso molti siasi introdotto uno stile scorrettissimo e affatto barbaro. È da sperare che le varie edizioni de'*Classici Italiani* da poco tempo venute alla luce rimediino in parte a questo difetto.

Ma, in quinto luogo, per acquistare uno stile lodevole, niun esercizio è più vantaggioso che il prendere qualche tratto di un eccellente autore, leggerlo due o tre volte attentamente, finchè se ne sia ben rilevato il pensiero, poi mettere il libro da parte, cercare di stendere lo stesso pensiero da noi medesimi, e paragonare la nostra esposizione con quella dell'autore. Un tale esercizio ci mostrerà al confronto ove giacciono i difetti del nostro stile, c'insegnerà a correggerli, e fra le diverse maniere, con cui può esporsi uno stesso pensiero, ci farà conoscere qual sia la migliore e più commendevole.

È però, in sesto luogo, da fuggire la troppo servile imitazione di qualsivoglia autore. Questa è sempre pericolosa: inceppa l'ingegno, produce una maniera stentata; e generalmente chi si lega ad una troppo stretta imitazione, prende dell'autore così i difetti come le bellezze. Niuno diverrà mai buon parlatore o scrittore, il quale non abbia qualche grado di confidenza nel seguire il proprio genio. Dobbiamo guardarci particolarmente dall'adottare le note frasi di veruno autore o trascriverne degli squarci. Una tale abitudine è fatale al proprio e genuino comporre. È assai meglio l'avere qualche cosa di minor pregio ma nostra, che l'affettare di comparire con ornamenti presi ad impresto, i quali scopriranno alla fine la povertà e debolezza del nostro ingegno.

In settimo luogo è regola per sè ovvia, ma essenziale rispetto allo stile, che sempre cerchisi di adattarlo al soggetto ed anche alla capacità degli uditori, quando abbiasi a favellare in pubblico. Niun componimento può meritare il nome di eloquente o di bello, se non è proporzionato alle circostanze, ed alle persone

cui è diretto. Ella è cosa la più stravagante ed assurda lo sfoggiare uno stil florido e poetico quando è mestieri d'argomentare strettamente, o il parlare con istudiata pompa d'espressioni innanzi a persone che non intendono punto, e non possono che rimanere stordite alla nostra intempestiva magnificenza. Questi sono difetti non solamente contrarii allo stile ma al senso comune, che è assai peggio. Quando noi prendiamo a scrivere od a parlare, dobbiamo innanzi fermare nella mente lo scopo, a cui tendiamo, averlo sempre di mira, e ad esso proporzionare lo stile. Se a questo grande oggetto non sacrifichiamo ogni ornamento inopportuno che occorrer possa alla fantasia, non meritiamo perdono; e benchè i fanciulli e gli sciocchi possano ammirarci, gli uomini di senno rideranno di noi e del nostro comporre.

In ottavo ed ultimo luogo non possiam chiudere questa parte, senza avvertire che in niun caso l'attenzione allo stile dee tanto occuparci che punto diminuisca della più necessaria attenzione a'pensieri. *Curam verborum*, dice *Quintiliano*, *rerum volo esse sollicitudinem*: cura delle parole, sollecitudine delle cose. Egli è certamente molto più facile vestire sentimenti triviali e comuni con qualche bellezza d'espressione, che mostrare un buon fondo di vigorosi, ingegnosi ed utili pensamenti. Quindi è che troviamo parecchi scrittori vanamente ricchi nello stile; ma ne'pensieri vergognosamente poveri e vôti. Lo stile corretto, lo stile convenientemente ornato, certamente da niuno scrittore può senza biasimo trascurarsi. Ma è assai poco pregevole chi non mira a qualche cosa di più, chi non ripone il principale studio nella materia, e non cerca di raccomandarla con quegli ornamenti di stile che più convengono e che sieno virili anzichè effeminati. « Con animo più nobile, dice lo « stesso *Quintiliano* (1), vuolsi intraprendere l'elo-

(1) *Maiore animo aggrediendà est eloquentia, quae si toto*

« quenza, la quale, ove in tutto il corpo sia ben
« conformata, non si perderà a lisciarsi le ugne o
« acconciarsi i capelli. L'abbigliamento sia virile e
« forte e venerando; nè ami la leggerezza effeminata
« nè il mentito colore: buon sangue e sincera ro-
« bustezza formino il suo pregio. »

corpore valet, ungues polire. et capillos componere non existimabit ad curam suam pertinere. Ornatus, et virilis, et fortis, et sanctus sit; nec effoeminatam levitatem, et fuco ementitum colorem amet: sanguine et viribus niteat.

ISTITUZIONI

DI RETTORICA E BELLE LETTERE

—

PARTE II.

DELL'ARTE ORATORIA, E DEGLI ALTRI GENERI DEL COMPORRE IN PROSA.

—

INTRODUZIONE.

Dopo avere esposte le regole generali che debbono osservarsi da chiunque ama di parlare e scrivere con uno stile lodevole, or sono da esaminare a parte a parte i diversi oggetti, su cui lo stile si esercita, incominciando da quella che propriamente chiamasi *Arte oratoria*, per passare indi agli altri generi del comporre in prosa, e riserbando in ultimo il trattare dell'*Arte poetica* e de' vari generi del comporre in verso.

Qualche cosa diremo qui primieramente dell'eloquenza in generale, dello stato, in cui l'arte oratoria si è trovata in tempo e luoghi diversi, e delle varie occasioni, in cui presentemente occorre d'esercitarla. Passeremo quindi a considerare la distribuzione e il maneggio di tutte le parti di un discorso e l'opportuno modo di recitarlo. Per ultimo toccheremo ciò che appartiene agli altri generi de' componimenti in prosa, vale a dire agli scritti storici, a' didattici od istruttivi, a' dialoghi, alle lettere, alle novelle ed ai romanzi.

SEZIONE I.

DELL'ARTE ORATORIA.

—

(Programma N. 9).

—

CAPO I.

Dell'eloquenza in generale.

La vera *eloquenza* consiste nel parlare acconciamente; e la migliore definizione che possa darsene è quella di dire, che è « l'arte di parlare o scrivere in » modo da ottenere più efficacemente il fine, per cui » si parla o si scrive. »

Qualunque uomo prende a parlare o scrivere, si suppone che come Essere ragionevole abbia sempre di mira un qualche fine, cioè quello d'istruire o dilettare o persuadere; e chi parla o scrive in maniera da adattare con maggior efficacia le sue parole al conseguimento di questo fine, egli è fuor di ogni dubbio il più eloquente.

In qualunque cosa pertanto l'eloquenza può aver luogo, e non meno nella storia e ne'trattati di qualunque arte o scienza che nelle pubbliche arringhe. Ma siccome il potere dell'eloquenza principalmente si dà a conoscere, quand'essa è impiegata a determinare chi ascolta a qualche azione o deliberazione; così per questo riguardo può definirsi più particolarmente *l'Arte di persuadere.*

A ben persuadere, i necessari requisiti sono: argomenti sodi, chiara esposizione, concetto di probità nell'oratore; e tutto ciò unito a tali grazie di stile, di pronunzia e di portamento che concilino l'attenzione di chi ascolta. Il massimo fondamento poi è la ragione

e il buon senso. I pazzi non persuadono che i pazzi. A persuadere un uomo di senno, convien prima convincerlo della ragionevolezza di ciò che gli viene da noi proposto.

E qui fa d'uopo riflettere che il *convincere* e il *persuadere*, sebbene confondansi spesse volte, significano però due cose tra loro ben distinte. La convinzione riguarda soltanto l'intelletto; la persuasione riguarda la volontà. È dovere del filosofo il convincermi di una verità; ed è ufficio dell'oratore il persuadermi a metterla in pratica, impegnando a favor di essa i miei affetti.

L'eloquenza in questo senso considerata non è certamente un'invenzione delle scuole. Ad ogni uomo la natura medesima insegna ad essere eloquente, allorchè alcuna cosa fortemente gli preme. Collocato in qualche critica situazione, o dove abbia in mira qualche grande interesse, si vedrà mettere in opera tutti i più efficaci mezzi di persuasione.

Anzi l'arte oratoria non altro appunto propone, se non se di seguire le tracce che la natura medesima agli uomini ha indicato. E quanto più si seguiranno queste tracce, quanto meglio si studierà questa eloquenza della natura, tanto meglio ci guarderemo dall'abuso che alcuni ne fanno, e meglio sapremo separare la vera eloquenza dagli artificii di una vana sofisteria o dalle frivolezze di una verbosa e vôta declamazione.

Tre gradi nell'eloquenza dobbiamo distinguere. Il primo ed infimo grado è quello che tende soltanto a dilettar gli uditori. Tale generalmente è l'eloquenza de'panegirici e delle orazioni accademiche, dove però è necessario che il dicitore sappia frammischiare utili sentimenti, s'egli ama di ottenere il suo fine; altrimenti corre pericolo che l'arte perdasi in vane frasche, e il discorso divenga voto e stucchevole.

Il secondo grado è quando l'oratore tende a informare, istruire, convincere; nel che principalmente si

occupa l'eloquenza del fôro: e qui è d'uopo ch'ei sappia scegliere i più opportuni argomenti, dar loro la massima forza, disporli nel miglior ordine, esprimerli e porgerli colla maggiore proprietà, onde condurre gli uditori a portare quel giudizio ch'egli desidera.

Il terzo e più sublime grado dell'eloquenza è quando l'oratore fa sì, che non solamente noi siamo da lui convinti, ma infiammati e trasportati; che entriamo a parte di tutte le sue passioni e affezioni; che amiamo, detestiamo secondo ch'egli c'inspira; e siamo spinti a risolvere e ad eseguire con ardore ciò ch'egli impone. I contrasti nelle pubbliche adunanze aprono il più largo campo a questa specie d'eloquenza, e il pulpito ancora l'ammette.

Quest'alto grado dell'eloquenza è sempre l'effetto di una forte passione, cioè di quello stato dell'anima, in cui ella si sente vivamente infiammata dall'oggetto che ha dinanzi al pensiero. Una forte passione esalta tutte le umane potenze. Essa rende la mente più penetrante e più vigorosa che ne'momenti di calma. L'uomo allora divien maggiore di sè medesimo, proferisce sentimenti più elevati, concepisce più alti disegni, e, occorendo, gli eseguisce con un coraggio, di cui in altre occasioni non si sarebbe creduto capace. Le parole e gli argomenti allora non gli mancano; trasfonde in altri, per una specie di simpatia, gli affetti che prova in sè stesso: i suoi sguardi, i suoi gesti son tutti persuasivi; e la natura in lui si mostra assai più potente di qualunque arte.

Da ciò proviene l'effetto universalmente riconosciuto, che l'entusiasmo ed il fuoco di un pubblico parlatore ha sopra de'suoi uditori. Di qui viene per lo contrario, che tutte le declamazioni manierate, e quegli affettati ornamenti di stile che mostrano un'anima fredda e niente commossa, sono incompatibili colla eloquenza persuasiva.

CAPO II.

Storia dell'arte oratoria.

Per rintracciare l'origine dell'arte oratoria non è già mestieri di risalire fino alle prime età del mondo, e cercarla fra i monumenti delle orientali od egizie antichità. Eravi certamente anche ne' primi tempi un'eloquenza d'un certo genere: ma avvicinavasi più alla poesia che a quella che propriamente chiamasi *Arte oratoria.*

ARTICOLO I.

Dell'arte oratoria presso i Greci.

L'arte oratoria propriamente detta ebbe nella Grecia il suo primo nascimento. La Grecia era divisa in una moltitudine di piccole repubbliche, tutte animate dallo stesso spirito di libertà, e gelose ed emole scambievolmente l'una dell'altra. Fra loro distinguevasi particolarmente Atene, sede d'un popolo ingegnoso, pronto, vivace, avvezzo alla trattazione degli affari, e reso destro dalle frequenti rivoluzioni accadute nel suo governo. Questo era totalmente democratico; il sommo potere risiedeva nella generale adunanza di tutti i cittadini; e gli affari veniano colà maneggiati a forza di ragionamento, di facondia e di saper trarre accortamente partito dalle passioni e dagli interessi della moltitudine.

In tale stato è manifesto che l'eloquenza dovea studiarvisi con sommo impegno, siccome il più certo mezzo per acquistare autorità e potere. Allora quando il pubblico era agitato da qualche pressante pericolo, quando il popolo era adunato, e proclamavasi dal banditore che ognuno sorgesse a proferire sullo stato attuale delle cose la propria opinione, una declamazione

vôta o un sofistico ragionamento non solamente da un popolo sì perspicace sarebbe stato fischiato, ma anche punito. I più grandi oratori tremavano in simili occasioni, siccome quelli che sapevano di dover anche rispondere dell'esito del consiglio che avessero dato. I più magnifici stabilimenti a fatica potrebber ora introdurre una scuola per la vera eloquenza, qual era formata dalla natura dell'ateniese repubblica.

Pisistrato, il qual fu contemperaneo di Solone, e sovvertì il piano di governo da esso fatto, vien ricordato da Plutarco siccome il primo che si distinse fra gli Ateniesi nell'arte del favellare. Egli impiegò la sua abilità in quest'arte per salire al sovrano potere, cui però esercitò moderatamente.

Ma il primo che in Atene portò l'eloquenza a sì alto grado che non sembra esser mai stato in seguito oltrepassato, fu *Pericle*, il quale morì verso il principio della guerra del Peloponneso. Per quarant'anni ei governò Atene con quasi assoluta autorità; e gli storici attribuiscono questo suo potere così a'suoi talenti politici, come alla sua eloquenza, la qual era di quel genere forzoso e veemente, che urta e abbatte ogni cosa, e trionfa delle passioni e affezioni del popolo. Quindi ebbe il soprannome d'*Olimpio*, e fu detto che favellando tonava al par di Giove. Una particolarità notabile intorno a Pericle ricordata da Suida si è, che egli fu primo Ateniese, il quale mettesse in iscritto i ragionamenti che dovea fare al pubblico.

Dopo di Pericle nel corso della guerra del Peloponneso sorsero *Cleone*, *Alcibiade*, *Crizia* e *Teramene*, illustri cittadini d'Atene, che sopra degli altri si distinsero per la loro eloquenza. Lo stile oratorio, che allor dominava, può apprendersi dalle orazioni di *Tucidide* che fiorì nella medesima età. Era maschio, veemente, conciso, fin anche a qualche grado d'oscurità. *Grandes erant verbis*, dice *Cicerone*, *crebri sententiis*, *compressione verborum, breves, et ob eam ipsam causam interdum subobscuri.*

Essendo il potere dell'eloquenza dopo i tempi di Pericle divenuto oggetto di gran momento, diede origine ad una setta d'uomini sconosciuti in addietro, che si chiamano *Retori*, e *Sofisti*, i quali crebbero in gran numero durante la guerra del Peloponneso. Tali furono *Protagora*, *Prodico*, *Trasimo*, e il più rinomato di tutti *Gorgia* Leontino.

Questi retori non si contentavano di dare a'loro allievi delle generali istruzioni rispetto all'eloquenza; ma professavano d'insegnare a parlar pro e contra sopra qualunque soggetto. È facile a concepirsi che nelle mani di siffatti uomini l'oratoria dovette degenerare dalla maschia robustezza che fino a quell'ora avea conservato, e divenire un'arte frivola e sofistica; sicchè a ragione possiamo riguardare costoro come i primi corrompitori dell'eloquenza.

Ad essi però si oppose il gran *Socrate*, il quale con un profondo ma semplice ragionare, particolare ad esso lui, ribattè le loro sofisticherie, e sforzossi di di richiamare l'attenzione degli uomini da quell'abuso di ragione e di discorso che già cominciava ad essere in voga, al naturale linguaggio, ed al savio ed utile pensamento.

Nel medesimo secolo, sebbene un po'più tardi, fiorì *Isocrate*, i cui scritti sussistono tuttavia. Egli fu retore di professione, e fu anche oratore non dispregievole. Non s'impacciò mai però ne' pubblici affari nè in trattar cause forensi; e le sue orazioni, più che ad altro, erano dirette al trattenimento e al diletto. Il suo stile era pieno e pomposo, con melodia studiata e armoniose cadenze; ma troppo mancante di robustezza; e lo studio medesimo dell'armonia era portato all'eccesso.

Iseo e *Lisia*, di cui alcune orazioni si son conservate, appartengono anch'essi a quest'epoca. *Lisia* fu alquanto prima d'Isocrate, e offrì il modello di quella maniera che dagli antichi è chiamata *tenuis* o *subtilis*. Non ha la pompa d'Isocrate, è sempre puro, sem-

plice e senza affettazione; ma è mancante egli pure di forza, e qualche volta anche freddo. *Iseo* è notabile principalmente per essere stato maestro del gran Demostene, in cui l'eloquenza si mostrò con più nerbo e vigore che forse in altri mai.

Non ci tratterremo qui sulle circostanze della vita di *Demostene*, che abbastanza sono conosciute. La viva premura ch'ei dimostrò di riuscire eccellente nell'arte del dire, gl'infruttuosi suoi primi tentativi, la costante sua perseveranza nel superare tutti gli ostacoli che opponevagli la natura, il nascondersi in una grotta per poter con minore distrazione attendere a'suoi studii, il declamare sul lido del mare in tempesta per avvezzarsi allo strepito delle tumultuose adunanze, e con sassolini in bocca per correggere un suo difetto di lingua, l'esercitarsi in casa con una spada pendente sopra la spalla per divezzarsi d'un movimento sgarbato a cui era soggetto: tutte queste particolarità, che impariamo da Plutarco, debbon molto animare quelli che studiano l'eloquenza; perocchè mostrano quanto valga l'applicazione e l'industria per acquistare un'eccellenza che la natura sembra talor consentirci di mala voglia.

Sprezzando la florida ed affettata maniera che i retori di quel tempo aveano introdotta, Demostene ritornò alla robusta e maschia eloquenza di Pericle; e la forza e veemenza son quelle appunto che formano il principale carattere del suo stile. Nè a ciò ebbe altro oratore un campo più opportuno di quel ch'ebbe Demostene, specialmente nelle sue Olintiache e Filippiche, colle quali seppe eccitare l'indegnazione de'suoi concittadini contro Filippo il Macedone, pubblico nemico della libertà della Grecia, e renderli cauti contro le insidiose pratiche, colle quali sforzavasi quell'astuto principe d'addormentarli.

Rivale di Demostene nel maneggio degli affari e nell'arte oratoria fu *Eschine*, di cui pure abbiamo un'orazione contro Demostene stesso per la stessa

corona che a questo era stata decretata. Ma la risposta che gli fece Demostene è di troppo superiore; e il suo nemico di fatto vinto e svergognato fu costretto a partirsi d'Atene.

Dopo i tempi di Demostene la Grecia perdette la sua libertà, e l'eloquenza pure languì, ricadendo nella debole maniera introdotta da'retori e da'sofisti. *Demetrio Falereo*, che visse nell'età prossima a Demostene, mostrò bensì qualche carattere; ma ci viene rappresentato come un dicitore piuttosto florido che persuasivo, e che amava più l'avvenenza che la sostanza: *Delectabat Athenienses*, dice *Cicerone*, *magis quam inflammabat.* E dopo quel tempo non udiam più parlare d'alcun greco oratore di riputazione.

ARTICOLO II.

Dell'arte oratoria presso i Romani.

Furono per lungo tempo i Romani una nazione bellicosa, affatto rozza e priva d'ogni bell'arte. Queste non vennero colà introdotte, se non dopo la conquista della Grecia; e i Romani sempre riconobbero i Greci per loro maestri in ogni genere di coltura e di dottrina (1).

Quindi paragonando insieme l'emole produzioni della Grecia e di Roma, troviamo fra loro questa differenza, che nelle greche vi ha più di nativa forza e d'invenzione, nelle romane più di regolarità e di arte. A quel che i Greci inventavano, i Romani davano l'ultimo finimento.

Siccome però il governo romano durante la Repubblica fu di genere popolare, così non v'ha dubbio che presso i Capi del popolo il pubblico parlare non

(*Graecia capta ferum victorem cepit, et artes Intulit agresti Latio.* Orazio de Art. poet.

sia divenuto per tempo uno strumento d'autorità, e non sia stato impiegato per acquistar riputazione e possanza. Ma ne' tempi rozzi ed incolti questo parlare appena era tale, che meritar potesse il nome di eloquenza. Sebben Cicerone nel suo trattato *de claris Oratoribus* si sforzi di dar qualche riputazione all' antico *Catone* ed a' contemporanei di lui, pur confessa che aspra e ruvida era la loro maniera: *asperum et horridum dicendi genus.*

Sol poco avanti l'età di Cicerone sorsero Oratori di qualche grido: *Crasso* ed *Antonio*, due degli interlocutori ne' dialoghi *de Oratore,* sembrano essere stati i più riguardevoli. Molta riputazione ebbe pure *Ortensio,* contemporaneo e rivale di Cicerone nel fôro: ma il più celebre di tutti i Romani oratori fu *Cicerone* medesimo.

In tutte le sue orazioni si scorge grandissima maestria. Egli comincia generalmente con un regolare esordio, e con molta preparazione e insinuazione cerca di cattivarsi gli uditori e conciliarsi i loro affetti. Il suo metodo è chiaro, e i suoi argomenti disposti con molta proprietà. Ei non cerca di movere, finchè non si è sforzato di convincere: e nel movere, specialmente le passioni tenere, è assai felice. Il suo stile è sempre pieno, scorrevole, armonioso. La sua maniera generalmente è diffusa; ma quando un grande pubblico oggetto scoteva il suo animo e richiedeva indegnazione e vigore, sapea da questa maniera dipartirsi a proposito, e mostrarsi pieno di forza e di veemenza. Tale il ravvisiamo nelle orazioni contro di Verre, di Catilina e d'Antonio.

Nondimeno quella diffusa maniera, a cui più comunemente inclinano le altre sue orazioni, spiacque, siccome abbiamo da Quintiliano, a molti de' suoi contemporanei, i quali osavano tacciarlo di gonfio, asiatico, ridondante, soverchio nelle ripetizioni, freddo talvolta ne' sali, spezzato nella composizione e saltel-

lante e più molle che ad uomo non si conviene (1); e molti ancor de' moderni preferiscono la concisa, robusta, veemente maniera di Demostene, sebbene talora un po' aspra ed incolta.

Chi sapesse unir insieme il vigore di questo colla dolcezza, la grazia, la magnificenza di quello, sarebbe certamente il più perfetto oratore; ma è forse troppo difficile che il più alto grado di robustezza trovisi mai accoppiato al più alto grado di dolcezza e di ornamento, essendo un' eguale attenzione ad ambedue le cose incompatibile colle limitate forze dell'umano ingegno.

Il regno dell' eloquenza presso i Romani fu assai breve. Dopo l'età di Cicerone essa languì, o piuttosto spirò del tutto: il che si dovette principalmente alla nuova forma di governo che allora si stabilì, per cui quella maschia eloquenza che aveva di se fatto mostra nel senato e ne' pubblici affari, non ebbe più luogo. Il fôro restò deserto: vi si arringavano ancora le private cause; ma il pubblico più non vi prendeva niuna parte. « Uno o due (dice il dialogo *de causis* « *corruptae eloquentiae* attribuito da alcuni a *Tacito*, e « da altri a *Quintiliano*) uno o due assistono a chi « parla, e la cosa trattasi come in una solitudine. « Or l'oratore ha bisogno di grida e di plausi e di « un cotale teatro quale aveano gli antichi Oratori, « allorchè tanti e sì nobili cittadini rendeano il fôro « angusto, quando le clientele e le tribù e le lega- « zioni de' municipii assistevano a chi era in pericolo, « quando nella più parte de' giudizi il popolo romano « credeva che la decisione lui medesimo interes- « sasse (2). »

(*Suorum temporum homines incusare audebant eum ut tumidum, et asianum, et redundantem, et in repetitionibus nimium, et in salibus aliquando frigidum, et in compositione fractum et exsultantem, et pene viro molliorem.*

(2) *Unus inter haec, et alter dicenti assistit, et res velut in solitudine agitur. Oratori autem clamore, plausuque opus*

La rovina dell' eloquenza fu poi compiuta nelle scuole dei declamatori. Soggetti fantastici e immaginari, che non aveano niuna realità nè importanza, furono scelti per temi delle declamazioni, e messe furono in voga tutte le maniere de' falsi ed affettati ornamenti. « Sia detto con vostra pace (grida *Petronio Arbitro* a' declamatori del suo tempo), voi « primi avete distrutta ogni eloquenza. Imperocchè a « forza di voti e frivoli suoni sfoggiando delle ridi« colezze, avete fatto che il corpo dell'orazione si sner« vasse e cadesse. Ed io son d'avviso, che i giovani « nelle scuole diventino sciocchissimi, appunto perchè « nulla odono o veggono di ciò che occorre usual« mente; ma pirati incatenati sul lido e tiranni che « scrivono editti, con cui impongono a'figli di segare « la gola ai loro genitori; ma risposte d'oracoli, in « occasione di peste, che tre o più vergini sieno sa« crificate; ma pillole di parole melate, e tutte sparse « di sesamo e di papavero. Chi in mezzo a queste « cose si nutre, non può acquistare buon senno, più « di quello che possa rendere buon odore chi abita « nella cucina (1) ». Nelle mani de' Greci retori la maschia passionata eloquenza de' primi loro insigni oratori degenerò, come abbiamo detto, in sottigliezze

est, et velut quodam theatro, qualia quotidie antiquis Oratoribus contingebant, cum tot ac tam nobiles forum coarctarent, cum clientelae, et tribus, et municipiorum legationes periclitantibus assisterent, cum in plerisque iudiciis crederet populus R. sua interesse quid iudicaretur.

(1) *Pace vestra liceat dixisse, primi omnem eloquentiam perdidistis. Levibus enim ac inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis, ut corpus orationis enervaretur, atque caderet. Et ideo ego existimo adolescentulos, in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis, quae in usu habemus, audiunt, aut vident; sed piratas cum catenis in littore stantes, et tyrannos edicta scribentes; quibus imperent filiis, ut patrum suorum capita praecidant; sed responsa in pestilentia data, ut virgines tres aut plures immolentur; sed mellitos verborum globulos, et omnia quasi papavere et sesamo sparsa. Qui inter haec nutriuntur, non magis sapere possunt, quam bene olere qui in culina habitant.*

e sofisterie: nella bocca de'romani declamatori passò al ricercato e affettato, ai concetti e alle antitesi.

Questa corrotta maniera incominciò ad apparire negli scritti di *Seneca*, e mostrasi ancora nel famoso panegirico di *Plinio* il giovane in lode di Traiano, ultimo sforzo della romana eloquenza.

ARTICOLO III.

Dell'arte oratoria ne' tempi posteriori.

Nella decadenza del romano impero la propagazione del cristianesimo diede origine ad una nuova specie d'eloquenza nelle apologie, ne'sermoni, negli scritti pastorali de'Padri della Chiesa.

Tra i Latini *Minuzio Felice*, *Lattanzio* e *S. Girolamo* sono i più commendevoli per la purità dello stile; *Tertulliano*, *S. Ambrogio*, *S. Agostino*, *S. Gregorio*, *S. Leone* mostrarono assai di vivezza e di forza, ma il loro linguaggio è spesso infetto del gusto di quell'età, cioè dell'amore de'gonfi o lambiccati pensieri, e dei giuochi di parole.

Fra i Padri Greci i più distinti per merito oratorio sono *S. Basilio*, *S. Gregorio* Nazianzieno, *S. Gregorio* Nisseno e *S. Giovanni Grisostomo*. La loro lingua è pura, lo stile altamente figurato; e l'ultimo singolarmente è copioso, dolce, poetico, ma assai ritiene di quel carattere, che dicevasi asiatico, cioè d'essere diffuso e ridondante, e talvolta anche gonfio. Dopo il quarto e quinto secolo dell'era volgare, come le arti tutte liberali furono sepolte nella barbarie, così ancor l'eloquenza. Incominciò queste a risorgere in Italia nel secolo decimoquarto, e propagarsi poscia a mano a mano anche alle altre nazioni europee. È da confessare però, che presso niuna delle moderne nazioni l'eloquenza ebbe mai riputazione sì alta, nè sì considerabili effetti produsse, nè fu pur mai

coltivata con tanta cura, come fu già nella Grecia ed in Roma.

Varie ragioni addur si possono per cui l'eloquenza sia così decaduta. In primo luogo la più corretta maniera del pensare, prodotta dai progressi della filosofia, fa che noi stiamo più in guardia contro ai fiori dell'elocuzione, che siamo più sospettosi e più gelosi di non lasciarci ingannare dagli artificii oratorii. Perciò i nostri oratori sono costretti ad andare con più riserbo che non gli antichi nel tentare di riscaldar l'immaginazione e le passioni.

In secondo luogo le particolari circostanze delle due principali antiche scene dell'oratoria, che erano le publiche adunanze ed il fôro, sono fra noi divenute assai svantaggiose al progresso dell'eloquenza. Pubbliche adunanze simili a quelle d'Atene e di Roma o piò non si tengono, o più non offrono agli oratori egual campo di esercitar il potere che allora avevano sopra il popolo. Nel fôro anticamente i giudici erano numerosi, le leggi eran poche e semplici, la decisione delle cause lasciavasi in gran parte all'equità ed all'intimo sentimento, sicchè amplissimo campo restava alla giudiziale eloquenza. Ma fra i moderni il sistema delle leggi è divenuto più complicato; e sì gran fatica durar si deve a ben apprenderle, che formano esse il principale oggetto dello studio d'un avvocato; e l'arte del parlare è da lui riguardata come una cosa secondaria, a cui suole impiegare assai meno di tempo e di fatica. Oltreciò i limiti dell'eloquenza sono presentemente nel fôro assai circoscritti; ed, eccetto pochi casi, riduconssi ad argomentare strettamente sulle leggi, sugli statuti, sugli antecedenti.

Il pulpito è il miglior campo che all'eloquenza or rimane; e in questo molti si sono con molta lode esercitati: niuno però ha saputo peranche recar l'eloquenza del pulpito a quel grado di perfezione, a cui

Demostene e Cicerone hanno innalzato l'eloquenza delle pubbliche adunanze e del fôro.

CAPO III.

—

(Programma N. 9).

—

Dei varii generi dell' arte oratoria.

Tre generi nell'arte oratoria distinguevano gli antichi, il *dimostrativo*, il *deliberativo* e il *giudiziale*. Lo scopo del genere dimostrativo era il lodare o biasimare; del deliberativo il persuadere o dissuadere; del giudiziale l'accusare o difendere.

I principali soggetti dell'eloquenza dimostrativa erano i panegirici, le invettive, le orazioni gratulatorie e le funebri. La deliberativa impiegavasi nelle materie di publico interesse agitate nel senato o nelle adunanze del popolo. La giudiziale esercitavasi innanzi a'giudici che avevano il potere d'assolvere o di condannare.

Invece di questa divisione, più utile noi crediamo e più acconcio al nostro proposito il seguir quella, che l'ordine del moderno parlare naturalmente ne indica, presa dai tre gran teatri dell'eloquenza, popolari adunanze, fôro e pulpito, ciascuno de'quali ha un particolare carattere che lo distingue, e che prima d'ogni altra cosa verremo qui brevemente accennando.

ARTICOLO I.

Dell' eloquenza delle popolari adunanze.

Questa eloquenza può aver luogo ovunque trovisi un numero considerabile di persone adunate a consultare su qualche pubblico affare.

Il suo oggetto è sempre, o debb'essere, la persuasione. Proposto esser dee qualche punto di pubblica utilità, a favore del quale si cerchi di determinare gli uditori.

Ma affine di persuaderli è prima necessario il convincerli. Una vota declamazione priva di sodi argomenti, per quanto sia ornata e artificiosa, non potrà mai produrre un vero effetto. Chiunque consideri le orazioni di *Demostene* dirette a tutti i cittadini d'Atene, vedrà quanto sieno afforzate dalle ragioni, e quanto importante egli credesse il convincere l'intelletto. affine di persuadere e di spingere all'eseguimento di ciò ch'ei volea.

Regola essenziale però a chi ama di riuscire oratore persuasivo si è quella d'esser prima egli stesso interamente persuaso di ciò che vuole ad altri raccomandare. Non si ha mai a sposare una sentenza che non credeasi retta, vera e miglior d'ogni altra sulla proposta materia. Di rado, o non mai, potrà un uomo essere eloquente, ove non parli secondo i suoi proprii sentimenti. *Vivae voces ab imo pectore* son quelle sole che seco portan la forza di convincere o persuadere efficacemente.

Alcuni per addestrarsi all'arte del dire credono utile l'adottare quel lato della questione, che sembra loro più debole, e provare in qual modo riuscir possano a sostenerlo. Ma un sì fatto esercizio tende a creare in essi l'abitudine di falsi e sofistici ovvero stentati e frivoli ragionamenti, anzi che d'altro. Essi acquisteranno assai meglio l'abito di ragionare strettamente, e di esprimersi con calore e con forza, scegliendo sempre quel lato della controversia, a cui più inclinano nel loro proprio giudizio, e sostenendolo con quanto loro sembra più solido e persuasivo, che quando sieno in contraddizione con se medesimi.

I dibattimenti nelle popolari adunanze permettono di rado all'oratore quella piena e accurata preparazione che sempre ammette il pulpito, e qualche volta

anche il fôro. Gli argomenti debbono adattarsi al corso che prende la discussione: e come niun uomo esattamente può prevederlo, così uno, il quale s'affidi a un discorso composto nel suo privato studio, assai volte si troverà sconcertato. La sola occasione, ove siffatti discorsi possano convenire, è all' aprimento della discussione, dove l'oratore ha il potere di scegliere il suo campo. Ma a misura che quella avanzasi, e si riscaldano le parti, i ragionamenti preparati diventano più sconvenevoli, e perchè molte volte non adattati alle circostanze, e perchè manca loro quell'aria nativa, quell'apparenza di essere stati suggeriti dall'affare medesimo che va trattandosi, la quale alla persuasione importa assaissimo.

Non si dee però da questo conchiuder nulla contro alla premeditazione di quello che deve dirsi. Ella anzi è necessaria, e il trascurarla e fidarsi interamente agli sforzi estemporanei prodnrrà infallibilmente l'abitudine di parlare in una scomposta ed indigesta maniera. Ma la piu utile premeditazione si è quella d'impossessarsi pienamente di tutto l'affare che dee discutersi, di ricercar gli argomenti, con cui la nostra opinione più validamente può essere sostenuta, di preveder le ragioni che addurre si possono in contrario, e preparare le opportune risposte. Del rimanente, scritti soltanto alcuni periodi d' introduzione, e notati i principali argomenti e pensieri, di cui vogliamo servirci, meglio è lasciare che le parole vengano suggerite dal calor medesimo del discorso.

E qui è da avvertire, che in ogni genere di pubblico ragionamento nulla più importa che un chiaro metodo e un'ordinata distribuzione delle cose. Ognuno che parla troverà certamente di somma utilità per sè stesso l'avere previamente disposto nella sua mente sotto i convenevoli capi quello che deve dire. E rispetto agli uditori l'ordine del ragionare è indispensabile, ove si voglia ch'e' faccia la debita impressione. Questo dà lume e forza a quanto si dice, e fa che gli

uditori con facilità e con piacere accompagnino l'oratore in ogni parte del suo discorso, e sentano il pieno effetto di ogni suo argomento.

Quanto allo stile, le popolari adunanze aprono certamente il campo alla più animata maniera di favellare. La passione agevolmente si desta in una numerosa assemblea, dove per mutua simpatia si comunicano i movimenti fra l'oratore e gli uditori. Quelle ardite figure, che altrove abbiam caratterizzate, come nativo linguaggio delle passioni, allora trovano il loro proprio luogo.

La libertà nondimeno delle forti e appassionate maniere convenienti a questo genere d'oratoria deve intendersi con certe restrizioni.

In primo luogo il calore, che esprimiamo, debbe esser proporzionato all'occasione ed al soggetto; imperocchè niente è più inopportuno che il cercar d'introdurre gran veemenza in un soggetto o di poco rilievo o di tal natura che domandi d'esser trattato con calma.

In secondo luogo si dee aver cura di non mai contraffare il calore della passione senza sentirlo. La finzione non può mai essere così perfetta che non si scopra; e uscendo dal naturale, invece di commovere gli uditori, ci espone al ridicolo.

In terzo luogo anche quando il soggetto giustifica la veemente maniera, e il calore è reale, non finto, dobbiamo tuttavia stare in guardia di non permettere all'impeto di trasportarci soverchiamente. Se l'oratore perde l'impero sopra se stesso, presto lo perderà eziandio sopra gli uditori. Laddove, se quando è più riscaldato dalla materia, ha tanta forza sopra di se medesimo da conservare un'esatta attenzione all'argomento che tratta e al modo d'esprimerlo, questa padronanza di se stesso, quest'uso della ragione in mezzo alla passione ha un mirabile effetto per dilettare insieme e persuadere.

In quarto luogo in ogni genere di pubblico ra-

gionamento, e specialmente nelle aringhe popolari, è regola essenziale che osservisi tutto il decoro del tempo, del luogo e delle persone. La forza e veemenza che può convenir ad un uom di carattere e d'autorità si disdice alla modestia che vuolsi in un giovane dicitore. Quella maniera scherzevole e spiritosa, che può confarsi con un tal soggetto, non si accorda con una tale particolare adunanza solenne. « Il capo dell'arte, dice *Quintiliano*, è l'osservare il decoro. » *Caput artis est decere*. Niuno mai deve alzarsi a parlar in pubblico, senza formarsi prima una giusta idea di ciò che conviene alla sua età, al suo carattere, al soggetto, agli uditori, al luogo, all'occasione, e adattare a questa idea il suo ragionamento. « Il fondamento dell'elo-« quenza, siccome di tutte le altre cose, dice *Cicerone*, « è il saggio discernimento. Così nel vivere come nel « favellare, niente è più difficile che il vedere quel « che convenga. Per non saperlo si pecca spessissimo. « Imperocchè non ogni fortuna o autorità od età, nè « ogni tempo, ogni luogo, ogni uditore trattar si deve « collo stesso genere di parole e di sentenze: e sempre « in ogni parte del nostro ragionare, come del vivere, « si dee considerare quel che appartiene e alla cosa di « cui si tratta, e alle persone non meno di quei che « parlano che di quelli che ascoltano (1). »

Generalmente poi lo stile deve esser piano, franco e naturale. Le espressioni ricercate e artificiose son quivi fuori di luogo, e pregiudicano sempre alla persuasione. Uno stil maschio e robusto è quel che devesi

(1) *Est eloquentiae, sicut reliquarum rerum, fundamentum sapientia. Ut enim in vita, sic in oratione, nihil est difficilius, quam quod deceat videre. Huius ignoratione saepissime peccatur; non enim omnis fortuna, non omnis auctoritas, non omnis aetas, nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis, eodem aut verborum genere tractandus est, aut sententiarum; semperque in omni parte orationis, ut vitae, considerandum quod et in re de qua agitur positum est, et in personis et eorum qui dicunt, et eorum qui audiunt.* Orator ad Brutum.

studiare. Le orazioni di *Demostene* ne somministrano il primo esempio.

Rispetto al grado di concisione o diffusione è difficile lo stabilirne i precisi limiti. Certo è che parlando alla moltitudine non si dee parlar per sentenze ed apoftemmi; deesi aver molta cura a spiegare e inculcar pienamente le cose più rilevanti: ma dall'altra parte una stemperata e verbosa maniera non manca mai di produrre alienazione e disgusto. Meglio è porre a dirittura il proprio pensiero in un vivo aspetto ed ivi lasciarlo, che a forza di aggirarlo per tutti i versi, e spendervi intorno una profusion di parole, esaurire l'attenzione degli uditori e annoiarli.

Della pronunzia e dell'azione tratteremo in seguito distintamente. Basta or l'osservare, che nel parlare alla moltitudine un'azione ferma e determinata è la migliore. Ben è vero che una maniera arrogante e soperchiante riesce sempre disaggradevole, e dee fuggirsene ogni minima apparenza; ma v'ha un certo tono franco e virile che può assumersi anche da un uom modesto, il quale sia pienamente persuaso dei sentimenti che proferisce; e questo è il più acconcio a fare una generale impressione. Una maniera debole ed esitante mostra sempre qualche diffidenza dell'oratore nella propria opinione, il che certamente non è una circostanza favorevole per indurre gli altri ad abbracciarla.

ARTICOLO II.

Dell'eloquenza del fòro.

Molte delle cose accennate rispetto all'eloquenza delle popolari adunanze sono applicabili anche all'eloquenza del foro, ma non tutte, perciocchè passano fra l'una e l'altra notabili differenze.

1.° Il fine, per cui si arringa nel fòro e nelle popolari adunanze, comunemente è diverso, In queste il

grande oggetto è la persuasione; in quello il convincimento. L'ufficio dell'avvocato non è il persuadere ai giudici quello che è buono e vantaggioso, ma il dimostrare quello che è vero e giusto, e per conseguenza non al cuore, ma all'intelletto soltanto, principalmente, la sua eloquenza è diretta.

2.° Nel fôro l'oratore si indirizza ad uno o a pochi giudici. In questi le passioni destar non si possono sì facilmente; l'oratore è ascoltato con più freddezza: e si esporrebbe egli ad esser deriso se tener volesse quel tono alto e veemente che sol conviene parlando alla moltitudine.

3.° La natura stessa delle materie che al fôro appartengono, vuole una specie d'eloquenza assai diversa da quella delle popolari adunanze. In queste l'oratore ha un campo più vasto, può cavare i suoi argomenti da varie parti, e impiegare qualunque lume o colore la fantasia gli suggerisca. Ma nei giudìzi il campo del favellare è ristretto precisamente alle leggi e agli statuti; e l'immaginazione non può spaziare liberamente.

Le stesse orazioni giudiziali di *Demostene* e di *Cicerone* non si possono considerare come esatti modelli della maniera di favellare che conviene al presente stato dei tribunali.

Ai tempi di Demosteno e di Cicerone gli statuti eran pochi, semplici e generali; e la decisione delle cause in gran parte era appoggiata, come abbiamo detto, all'equità e al buon senso de' giudici. Quindi l'eloquenza assai più che la giurisprudenza era lo studio di quelli che trattar doveano le cause; anzi presso i Romani eravi un ordine di persone chiamate *Pragmatici*, il cui officio era quello di somministrare all'oratore la cognizione di tutte le leggi appartenenti alla causa che trattavasi; e questi poi le vestiva di tutti quei colori dell'eloquenza che eran più acconci a far forza ai giudici, innanzi ai quali arringava.

Oltrecciò i giudici criminali e civili nella Grecia ed in Roma erano assai più numerosi che non sono presso di noi, e formavano una specie di popolare adunanza. Quindi tutte le arti della popolare eloquenza sì spesso impiegate veggiamo da quegli antichi oratori, specialmente da'Romani, vale a dire le lagrime, la commiserazione, l'introdurre non solamente la persona accusata, ma presentare ai giudici eziandio la sua famiglia, i suoi figliuoli, i suoi attinenti, e colle loro grida e le loro lacrime sforzarsi di moverli a compassione.

Per questa differenza grandissima fra l'antico e il moderno tenore dei giudizi, una stretta imitazione degli antichi, e singolarmente di *Cicerone*, sarebbe ora assai poco giudiziosa. Nella maniera però, con cui egli apre il soggetto della controversia, e s'insinua nell'animo dei giudici, nella distinta ordinazione del fatto, nella condotta ed esposizione degli argomenti, merita senza dubbio d'essere imitato, nè si potrebbe proporre miglior esemplare. Le sue esagerazioni e amplificazioni, la sua diffusa e pomposa declamazione, i suoi sforzi per infiammar le passioni sarebbero ora fuor di proposito.

Il fondamento della riputazione e del buon successo d'un avvocato è posto ora principalmente in una profonda cognizione delle leggi.

A questa egli deve aggiugnere una diligente e laboriosa applicazione ad ogni causa che intraprende, affine d'impossessarsi pienamente di tutti i fatti e di tutte le circostanze che le appartengono. *Cicerone* sotto il carattere di Antonio nel secondo libro *de Oratore* ne informa di ciò che egli usava di fare a questo proposito. « Io soglio procurare, dice egli, « che ognuno per se medesimo m'istruisca dell'affar « suo, e ciò senza testimonio, onde possa parlare « più liberamente, e prendo a fare con esso le parti del- « l'avversario, perchè egli faccia le sue, e palesi tutto « ciò che intorno alla sua causa ha ruminato. Laonde

« poichè egli è partito, sostengo io solo tre perso-
« naggi con somma equanimità, il mio, quello del-
« l'avversario e quello del giudice. Alcuni, prosegue
« egli, volendo esser creduti molto affaccendati, e
« veduti svolazzare per tutto il fôro, e passare da
« causa a causa, trattano le cause senza saperle.
« Nel che certamente grande è la taccia che essi
« incontrano, o di negligenza nelle cose intraprese,
« o di perfidia nell'accettarle: ma di ogni opinione
« maggiore è poi quella, che niuno delle cose, ch'egli
« non sa, non può non parlare sconcissimamente (1). »
Allo stesso proposito *Quintiliano* nel capo VIII. del-
l'ultimo libro dà molte regole eccellenti rispetto ai
metodi che il patrocinatore deve impiegare per giu-
gnere alla perfetta cognizione della causa che
difende, raccomandando replicatamente la pazienza
nel conversare col cliente, e saviamente osservando
che « non tanto nuoce l'udire le cose superflue, quanto
« l'ignorare le necessarie; giacchè l'oratore trova
« sovente e la ferita e il rimedio in quelle cose mede-
« sime, che al litigante parean non essere d'alcun
« momento nè per l'una nè per l'altra parte (2). »

L'eloquenza adattata al fôro, sì nelle aringhe come
nelle allegazioni in iscritto, vuol essere presentemente
d'un genere temperato e placido, ma congiunto a uno

(1) *Equidem soleo dare operam, ut de sua quisque re me ipse doceat, et ne quis alius adsit, quo liberius loquatur, et agere adversarii causam, ut ille agat suam, et quidquid de sua re cogitarit in medium proferat. Itaque cum ille discessit, tres personas unus sustineo summa animi aequitate, meam, adversarii et iudicis. — Nonnulli dum operam suam multam existimari volunt, ut toto foro volitare, et a causa ad causam ire videantur, causas dicunt incognitas. In quo est illa quidem magna offensio vel negligentiae susceptis rebus, vel perfidiae receptis; sed etiam illa maior opinione, quod nemo potest decere, quam non novit, non turpissime dicere.*

(2) *Non tam audire supervacua, quam ignorare necessaria: frequenter enim et vulnus et remedium in iis orator invenit, quae litiganti in neutram partem habere momentum videbantur.*

stretto ragionare. Qualche piccolo sfogo può darsi talvolta all'immaginazione per ravvivare un soggetto arido e alleviar la fatica dell'attenzione: ma questa libertà dee prendersi parcamente; poichè lo stil fiorido o brillante fa sempre che l'oratore sia ascoltato dal giudice con orecchio geloso. La purità e nitidezza dell'espressione è quella che vuolsi studiare principalmente: sceglier si deve uno stil chiaro e proprio, che non sia sopraccarico senza bisogno della pedanteria co' termini legali, ma dove al medesimo tempo non appaia l'affettazione di fuggir quelli che son necessari o convenevoli.

La verbosità è il comune difetto che si rimprovera agli avvocati: e per fuggirla convien formarsi, principalmente nelle allegazioni in iscritto, l'abitudine di uno stile forte e succoso, il quale suol esprimere assai meglio le stesse cose in poche parole, di quel che faccia una farragine d'intralciati periodi senza fine.

La chiarezza e distinzione è una delle proprietà essenziali all'eloquenza del fôro. Questa dee mostrarsi in due cose specialmente: 1.° nel determinare bene lo stato della quistione, nell'indicare con precisione qual sia il punto controverso, qual cosa da noi si ammetta, quale si neghi; qual sia la linea di divisione fra noi e la parte avversaria: 2.° nell'ordinata disposizione di tutte le parti del ragionamento.

In giudizio la narrazione de' fatti dee sempre esser concisa, per quanto la natura loro il comporta. Se l'oratore è stucchevole nella maniera di riferirli, e perdesi in inutili circostanze, ei non fa che aggravare la memoria di chi ascolta; laddove col troncare le circostanze superflue egli aggiugne forza alle principali, offre un più chiaro prospetto di ciò che racconta, e fa che più viva e più durevole ne sia l'impressione.

Nell'argomentazione all'incontro vuolsi usare nel fôro una maniera più diffusa che altrove. Conciossiachè l'oscurità de' punti di legge richiede spesso che gli argomenti si stendano largamente, e si pongano

in diversi lumi onde siano ben intesi. Lo spirito ed il brio può ne' giudizii giovare talvolta, massimamente in una vivace risposta per gettar del ridicolo su qualche cosa, che siasi detta dalla parte contraria: ed abbiamo pure da Orazio (Serm. Lib. 1. Sat. x.)

Ridiculum acri
Fortius et melius magnas plerumque secat res (1).

Ma di questo talento, per altro difficile, non è da abusare: e l'avvocato dee ricordarsi, che il suo ufficio non è di far ridere l'udienza, ma di convincere i giudici.

Un conveniente grado di calore nell' arringare è sempre di giovamento. L'avvocato sostien la persona del suo cliente, e sta in luogo di lui medesimo: sarebbe cosa perciò sconvenevole, e sommamente pregiudicievole alla sua causa, se veder si facesse indifferente e insensibile. Non dee però entrare con egual calore in qualunque causa. Ov'ei sostenga una causa dubbiosa, dee far forza, ma senza trasporto, su quegli argomenti che a suo giudizio sembrano più probabili, e riserbare il suo zelo e la sua indignazione a quei casi, ove la giustizia o l'ingiustizia è più manifesta.

Dee schivare soprattutto di mai impegnarsi in cause apertamente odiose od ingiuste. La riputazione di giustizia e di probità è necessaria ad ogni uomo, ma in un avvocato specialmente è essenzialissima. « Im-« porta troppo, dice *Quintiliano*, ch'ei sia tenuto per « uom dabbene. Perciocchè sembra allora, che si « ravvisi in lui quasi la fede d'un testimonio, anzi-« chè la premura d'un avvocato (2).»

(1) « Le più volte
« Il ridicolo meglio assai che l'acre
« Tronca le cose grandi. »

(2) *Plurimum ad omnia momenti est in hoc positum, si vir bonus creditur. Sic enim contingit, ut non studium advocati videatur afferre, sed pene testis fidem.*

ARTICOLO III.

Dell'eloquenza del pulpito.

Il fine del predicare è di persuadere gli uomini ad esser buoni. Ogni sermone pertanto è un discorso persuasivo: e come ogni persuasione deve esser fondata sopra il convincimento, così l'intelletto è quello che deve espugnarsi in primo luogo per fare una durevole impressione sul cuore.

Le principali qualità, che all'eloquenza del pulpito si convengono, sono gravità e calore. La seria natura de'soggetti che al pulpito appartengono, richiede gravità: la loro importanza al bene degli uomini vuol calore; e l'unione di ambedue con un certo patetico forma poi quella che chiamasi *unzione*, cioè quella penetrante maniera proveniente da un vivo sentimento del predicatore per l'importanza delle verità che espone, e da un vivo desiderio che facciano sull'animo degli uditori un' impressione profonda.

Nella scelta de' soggetti, a quelli ei deve principalmente applicarsi, che più gli sembrano profittevoli e più adattati alle circostanze de'suoi uditori. Non ascende egli il pergamo per discutere qualche punto astruso, non per illustrare qualche metafisica verità, o per informar gli uditori di qualche cosa che mai non abbiano intesa; ma per rendere gli uomini migliori coll'offerir loro chiare spiegazioni, e far impressioni persuasive intorno alle verità religiose e morali. Perciò l'astratta e filosofica maniera di predicare, sebbene qualche volta sia stata ammirata, è però fondata sopra un falso principio, e allontanasi dal vero scopo della sacra eloquenza.

Opposte a un tale scopo sono pertanto in primo luogo le sottigliezze scolastiche, di cui una volta faceasi tanta pompa: opposta del pari è la vanita che hanno alcuni di farsi vedere istrutti nella moderna

filosofia, e introdurvi or la fisica, or la chimica, ora la storia naturale. La stessa logica e metafisica soverchiamente raffinata è contraria al vero fine dell'eloquenza del pergamo, o perchè non intesa dal comune degli uditori, o perchè non abbastanza conducente alle pratiche verità che più importa d'insinuare. Poco conforme al vero fine che aver deve il predicatore è la stessa teologia speculativa, massimamente quella che aggirasi sopra alle questioni scolastiche e alle dispute delle parti. Nè gran fatto son pur da approvare le prediche sì frequenti contro agl'increduli e a quei che diconsi spiriti forti. I fondamenti della religione mostrare si debbon ne' libri e nelle istruzioni catechistiche; ma ne' sermoni il predicatore dee sempre supporre di parlare a veri credenti già persuasi della verità della religione; e sua cura debb'essere solamente il mostrare i doveri che da questa dipendono, e con tutta la forza della eloquenza movere gli uditori a ben adempirli.

Le regole, che riguardano la condotta delle diverse parti di un sermone, si esporranno in appresso; qui solo daremo innanzi tratto alcuni generali avvertimenti.

Il primo si è di por mente all'unità del sermone, di modo che sempre v'abbia un punto principale, a cui tutte le parti di quello si riferiscano, senza perdersi in digressioni inopportune, o introdurvi cose che al soggetto principale non abbiano conveniente rapporto.

Il secondo è che i sermoni sono tanto più utili, quanto più particolari sono i soggetti. Il raccomandare qualche virtù, o inveire contro di qualche vizio in generale, egli è un soggetto invero che non manca di utilità; ma se ci restringeremo a qualche particolare aspetto di questa virtù o di questo vizio, se prenderemo a considerarlo nel modo che appare in certi caratteri o in certe circostanze della vita, il soggetto riuscirà e più interessante e più profittevole.

In terzo luogo non si dee avere la smania di dire sul proposto argomento tutto quello che si può dire: ma scegliere i luoghi più utili, più convincenti, più persuasivi, e su questi fermarsi. Nulla più nuoce alla persuasione che il confondere l'uditore con troppe cose, o annoiarlo con una soverchia minutezza e prolissità.

Deve in quarto luogo il predicatore saper discendere opportunamente alla pratica. Finchè ei s'aggira fra la nebbia delle generali osservazioni, senza delineare i tratti particolari degli umani costumi, l'uditore sta indifferente, come se non v'avesse veruna parte. La minuta, diligente e circostanziata pittura de'morali caratteri è quella che dà al discorso il maggior potere. Il saper penetrare i nascondigli del cuore, e scoprir l'uomo a sè stesso in un aspetto, nel quale egli non ha mai prima osservato il suo proprio carattere, produce effetti maravigliosi. A ciò giovano assaissimo gli esempi fondati su fatti storici e sulla vita comune, e quelli massimamente che traggonsi dalle divine Scritture, le quali in gran copia ne somministrano.

Conviene poi guardarsi in quinto luogo dal pigliar per modello del predicare una qualche moda che per avventura incominci a prender voga. Questi sono torrenti che oggi corrono gonfi, e domani più non si veggono. Talor prevale il gusto del parlare poetico, talora quello del filosofico; in un tempo tutto è patetico, in un altro tutto è dialettico, secondo l'esempio di qualche predicatore di grido. Ognuna di queste mode, ove sia portata all'estremo, è viziosa; e chiunque vuol conformarvisi inceppa l'ingegno suo e lo corrompe.

Lo stile deve primieramente esser chiarissimo, essendo i discorsi morali diretti all'istruzione di ogni sorta di uditori. Perciò tutte le parole inusitate, specialmente le filosofiche o poetiche, debbono con somma cura evitarsi.

Al tempo stesso però deve esser dignitoso, e nulla

d'incolto o di rozzo, niuna frase abbietta e volgare vi debbe esser tollerata.

L'importanza poi de'soggetti che tratta un sacro oratore, e la premura che sentir deve per quelli, non solo giustificano, ma esigon pure sovente uno stil vivace, focoso, animato. Quindi non solamente può egli impiegar le metafore e le similitudini, ma alle occasioni opportune può apostrofare i giusti, o i peccatori, può personificare gli oggetti inanimati, prorompere in ardite esclamazioni, usare generalmente tutte le figure più appassionate, avvertendo soltanto alla regola fondamentale di non mai impiegare le forti figure, fuorchè nei casi, dove il soggetto naturalmente le porti, e l'oratore sia spinto a farne uso da un calor vero, non finto o affettato.

Il linguaggio delle sacre Scritture acconciamente adoperato è nelle prediche di grandissimo ornamento. Può esso impiegarsi o per via di citazioni o per modo d'allusione. Le citazioni tratte dalle Scritture per confermare le verità che il predicatore viene esponendo, al tempo stesso che aggiungono alle sue dottrine grandissimo peso, rendono anche il suo discorso più solenne e più venerando. Le allusioni alle frasi delle Scritture, quando sieno accortamente introdotte, somministrano un fondo di espressioni metaforiche e figurate, di cui non gode niuno altro genere di composizione, e per cui l'oratore può molto variare e avvivare il suo stile.

È però da fuggire l'affettazione che scopresi in alcuni, i quali per far pompa di uno stile scritturale scelgono appunto dalle Scritture quelle espressioni che dal comune degli uditori son meno intese, o ad ogni proposizione ancor più chiara ed evidente applicano un testo per confermarla; che è come il volere in geometria dare la dimostrazione degli assiomi. Il peggio è poi quando empiono le loro prediche di questi testi recati in latino senza darne la spiegazione, che pel

maggiore numero, a cui il latino è linguaggio ignoto, sono parole gettate al vento.

Tra i più celebri predicatori francesi si annoverano particolarmente, *Bossuet*, *Bourdaloue*, *Massillon* e *Flechier*. In Italia hanno acquistato assai grido *Casini*, *Tornielli*, *Terzi*, *Granelli*, *Venini*, *dal Borghetto*, *da S. Geminiano*, *Vanini*, *Pellegrini*, *Turchi*, *Luvini*, ed altri, i quali tutti, chi più chi meno, o per evangelica libertà, o per coltura di stile, o per dottrina, o per forza di argomenti, o per mozione d'affetti hanno un merito assai distinto. In niuno però sembra che i pregi convenienti a sacro oratore meglio uniti si trovino che nel *Segneri*, il quale malgrado alcuni difetti, colpa del secolo in cui visse, pare essere tuttavia in questo genere il miglior modello di eloquenza concionatoria animata, robusta, patetica, fruttuosa, che agl'Italiani si possa offerire. Niuno ha forse mai posseduto meglio di lui la difficil arte di presentare una verità in tutti i migliori aspetti e con tutti i più forti argomenti che possono avvalorarla, o di spingere un argomento fin dove ei può arrivare, o di eccitare più fortemente a'luoghi opportuni ora la tenerezza, or la compunzione, ora il terrore. Se tolgasi qualche abuso di concetti, di metafore, di profana erudizione, di scolastica filosofia, cose tutte che erano molto in voga nel suo secolo, e da cui non ha saputo interamente guardarsi, benchè lo abbia procurato in gran parte, se in qualche luogo si temperi la declamazione o la diffusione soverchia, poco mancherebbe a formar di esso in molte delle sue prediche un oratore perfetto.

SEZIONE II.

—

(Programma N. 10).

—

Della condotta di un discorso in tutte le sue parti.

Su qualunque soggetto abbia taluno a discorrere, ei dee comunemente incominciare da qualche introduzione, affine di preparar l'animo de'suoi uditori; dee poscia determinare il soggetto del suo discorso, e spiegare i fatti che v'hanno connessione; in seguito dee servirsi di argomenti per provare la sua sentenza, e ribattere quella dei suoi avversarii; dee puranche, allorchè vi sia luogo, cercar di movere le passioni de'suoi uditori; e dopo aver detto tutto quello ch'ei crede a proposito, dee chiudere il suo discorso con qualche perorazione o finimento adattato.

Essendo questo il natural ordine di un discorso, ne segue che le parti componenti una formale orazione sono sei: 1.° esordio o introduzione; 2.° proposizione del soggetto e sua divisione; 3.° narrazione o spiegazione; 4.° argomentazione, ossia confermazione e confutazione; 5.° mozione degli affetti; 6.° conclusione.

Non s'intende già che ciascuna di queste parti debba entrare in ogni discorso, nè che sempre entrar vi debbano con quest'ordine. Ma come o tutte, o molte in ogni discorso regolare debbono aver luogo, così di ciascuna sarà mestieri trattare distintamente; e aggiugnere poi sul fine gli avvertimenti convenevoli intorno al modo di recitarlo: cosa di somma importanza al suo felice riuscimento.

Questa trattazione servirà anche a quelli che non avran forse mai occasione di fare alcun pubblico ragionamento; perciocchè li fornirà dei lumi opportuni

sul modo di contenersi ne'ragionamenti privati, nell
lettere e in ogni maniera di ordinario discorso.

CAPO I.

Dell'esordio.

I tre fini dell'esordio, secondo *Cicerone* e *Quintiliano*, sono di rendere gli uditori *benevoli*, *attenti* e *docili*.

Per conciliar la *benevolenza* degli uditori può trarsi alcune volte partito dalla particolar situazione dell'oratore e del suo cliente, o dal carattere e dall'opposta condotta dell'avversario: altre volte dalla natura del soggetto, mostrandolo intimamente congiunto cogli interessi degli ascoltatori.

A destare l'*attenzione* gioverà il far qualche cenno dell'importanza, dignità o novità del soggetto, o dar qualche indizio della chiarezza e precisione con cui vogliamo trattarlo, e della brevità colla quale intendiamo in esso di contenerci.

Per render *docili* gli uditori, ossia disposti a lasciarsi persuadere, converrà prima rimuovere ogni prevenzione che possano aver concepito contro la causa o la parte che noi abbracciamo.

Gli antichi distinguevano due specie di esordi, l'una delle quali era detta *principium*, l'altra *insinuatio*. Era *principium*, quando l'oratore pianamente esponeva l'oggetto del suo discorso, come per lo più usava *Demostene*. Era *insinuatio* quand'ei prendea più lungo giro, e presumendo negli uditori una disposizione a sè contraria, cercava gradatamente di cattivarseli innanzi di palesare l'oggetto che avea di mira; di che un mirabile esempio abbiamo nell'esordio della seconda orazione di *Cicerone* contro di Rullo al proposito della legge agraria.

Le principali regole per ben comporre un esordio son le seguenti:

Prima regola si è che l'esordio sia adattato al soggetto, e al tempo stesso facile e naturale, sicchè sembri, come dice elegantemente *Cicerone*, sbocciato dalla cosa medesima di cui si tratta (1). Nulla è più sconvenevole di un esordio preso da luoghi comuni e che non abbia veruna particolare relazione col soggetto, di cui si parla, talchè egualmente possa adattarsi a qualunque altro, o formi come un pezzo staccato dal rimanente dell'orazione.

Affinchè poi sia proprio e particolare, il miglior metodo si è di non cominciare l'esordio, se non dopo aver ben meditata nell'animo tutta la sostanza del discorso. « Considerate tutte le cose, dice il mede-« simo *Cicerone*, allora finalmente soglio pensare a « quel che prima dee dirsi, cioè di qual esordio abbia « a servirmi. Perciocchè, se qualche volta ho voluto « cercarlo a principio, non mi si è presentato mai nulla « che non fosse o esile o frivolo o volgare (2). »

In secondo luogo vuolsi nell'esordio usare ogni più scrupolosa accuratezza d'espressioni, essendo allora gli uditori assai più disposti a criticare che in altro tempo, come non ancora occupati dal soggetto o dagli argomenti, e coll'attenzione tutta rivolta allo stile e alle maniere del dicitore. Non conviene però mostrare soverchio artificio; poichè agevolmente verrebbe scoperto, e assai toglierebbe alla persuasione in tutto quello che segue. Una corretta naturalezza, un'elegante semplicità sono il convenevole carattere di un esordio, *ut videamur*, come dice *Quintiliano*, *accurate, non callide dicere.*

La modestia è il terzo carattere che dee avere l'esordio. Questa modestia deve a principio mostrarsi dall'oratore non solamente nelle espressioni, ma in

(1) *Effloruisse penitus ex re de qua tum agitur.*

(2) *Omnibus rebus consideratis, tum demum id quod primum est dicendum, postremum soleo cogitare, quo utar exordio. Nam, si quando id primum invenire volui, nullum occurrit, nisi aut exile, aut nugatorium, aut vulgare.*

tutte le sue maniere, negli sguardi, nei gesti, nel tono della voce ecc. Ogni uditorio prende in buona parte queste significazioni di rispetto.

Non dee però la modestia degenerare in bassezza e abbiezione. Gioverà anzi all'oratore di dimostrare insieme colla modestia un certo grado di dignità procedente dalla persuasione della giustizia e importanza del soggetto che è per trattare.

In qualche caso potrà anche prorompere con un tono alto ed ardito, come quando si levi a difendere una causa già molto screditata nel pubblico, dove un cominciamento troppo modesto potrebbe prendersi per una confessione di colpa. Coll'ardimento e la robustezza nel suo esordio deve egli allora per l'opposto sforzarsi di arrestar la marea che ha contro di sè, e rimovere le prevenzioni coll'affrontarle senza timore.

4.° Comunemente però l'esordio vuol esser condotto in una maniera placida e posata; e ben di rado la veemenza e la passione vi può aver luogo. Le eccezioni sono quando il soggetto sia tale, che il solo ricordarlo desti qualche gagliardo movimento di affetto, o l'inaspettata presenza di qualche persona o di qualche cosa faccia prorompere l'oratore con un insolito fuoco. Così l'inaspettata comparsa di Catilina in senato rendette naturalissimo e convenientissimo l'incominciamento di *Cicerone* contro di lui: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* con quel che segue.

Siffatti esordi però, che chiamansi *ex abrupto,* avventurare si debbono da pochi, perciocchè tanta veemenza promettono nel rimanente del discorso, che è ben difficile il soddisfar pienamente all'aspettazione degli uditori.

La quinta regola si è di non introdurvi anticipatamente niuna parte sostanziale del soggetto. Allorchè gli argomenti, che debbonsi amplificare in appresso, veggonsi toccati ed espressi in parte nell'esor-

dio, perdono alla seconda comparsa tutta la grazia e la forza della novità.

6.° Finalmente debb'esser l'esordio proporzionato così nella lunghezza, come nella maniera, all'orazione che segue. Nella lunghezza; perchè nulla sarebbevi di più assurdo che il porre un grande atrio innanzi a un piccolo edifizio: nella maniera; perchè non meno assurdo sarebbe il rendere così gaio e leggiadro l'ingresso di un sepolcro come quello di un giardino.

CAPO II.

Della Proposizione, e Divisione.

Dopo l'esordio, o sulla fine di quello comunemente viene la proposizione o esposizione del soggetto, su cui s'intende di ragionare.

Regola generale intorno a questa si è che deve esser chiara, distinta ed espressa in poche e semplici parole senza la minima affettazione.

Siccome però, se la proposizione è troppo comune, corre pericolo di far languire l'affettazione; così dee procurarsi di darle un'aria di novità, la qual ecciti nell'uditore una certa sospensione e curiosità di vedere come il proposto assunto dall'oratore verrà dimostrato. Così il *Segneri* nella predica xx dalla premessa, che Cristo non sia stato l'uomo più scellerato del mondo, propone di dimostrare che dunque egli è Dio.

Nei ragionamenti destinati alle pubbliche adunanze od al fôro la proposizione più comunemente si suol ristringere in un sol punto. Nelle prediche più di frequente si suol dividere in più punti: sebbene molte delle migliori prediche del *Segneri* si aggirino sopra di un punto solo, ma con una mirabile progressione di prove sempre crescenti, recato poi al più alto grado di evidenza e di persuasione.

Ove la divisione si creda opportuna, le regole da osservarsi sono le seguenti:

1.° Che le varie parti, in cui il soggetto è diviso, sieno realmente distinte fra loro, sicchè l'una non sia compresa nell'altra. Perocchè assurdo, a cagion d'esempio, sarebbe, se uno proponesse di trattar prima dei vantaggi della virtù, e poi di quelli della giustizia o della temperanza, comprese appunto nelle virtù che chiamansi cardinali.

2.° Nella divisione dee procurarsi di seguir l'ordine naturale; incominciando dai punti più facili ad apprendersi o necessari ad esser discussi prima, indi a quelli passando che son fondati sopra de' primi, o esigono che questi innanzi sieno conosciuti. Così volendo consigliare alcuna cosa come giusta, utile e piacevole, dovrà cominciarsi dalla giustizia, senza di cui niuna utilità deve moverci; passare indi all'utilità che è da preferirsi al mero piacere; e terminar con quest'ultimo, che può darci una spinta maggiore e un più forte allettamento ad intraprendere quello che giusto ed utile siasi dimostrato.

3.° I vari membri della divisione debbono riempire tutto il soggetto; altrimenti la divisione sarà imperfetta, e invece del tutto presenterà solamente alcune parti. Così indarno *Demostene*. per indurre gli Ateniesi a dichiarare la guerra a Filippo, avrebbe preso a dimostrare che giusta ed utile era siffatta guerra, se non avesse eziandio proposto i mezzi con cui sostenerla.

4.° I termini con cui si esprimono le partizioni, esser debbono i più concisi, fuggendo ogni circonlocuzione, non amettendo che le parole puramente necessarie, e usando in queste la massima precisione, onde facilmente possano rilevarsi, e serbarsi a memoria. Così *Cicerone* nell'orazione per la legge Manilia colla più grande semplicità e concisione divide in questo modo il suo assunto: *Primum mihi videtur de genere belli, deinde de magnitudine, tum de imperatore deligendo esse dicendum* (1).

(1) « Sembrami doversi ragionare primieramente del genere

5.° Fuggir si deve la troppa moltiplicità dei punti. Due o tre bastano comunemente. Questi si possono poi suddividere; ma è da andare anche in ciò con riserbo, giacchè le troppe divisioni e suddivisioni confondono la mente dell'uditore, e danno al discorso più l'apparenza di un trattato scolastico che di un ragionamento oratorio.

CAPO III.

Della Narrazione, o Spiegazione.

La narrazione ha luogo specialmente nelle cause forensi, e n'è spesso una parte rilevantissima insieme e difficilissima per più riguardi.

Conciossiachè l'avvocato non deve dir nulla che non sia vero: e dee fuggire nel tempo stesso di dir cosa alcuna che pregiudichi alla sua causa. I fatti che ei riferisce esser debbono la base di tutto il suo futuro ragionamento: ma il raccontarli in maniera che sieno strettamente entro i limiti della verità, e insieme presentati coi colori più favorevoli alla propria causa; il mettere in viva luce ogni circostanza vantaggiosa, e temperare o indebolir le contrarie, richiede non poca dose di sagacità e di destrezza,

Le qualità che nella narrazione si esigono, sono: *chiarezza*, *distinzione*, *probabilità* e *concisione*.

Perchè sia *chiara* e *distinta*, oltre le generali regole della chiarezza altrove accennate, vuolsi una particolare attenzione nell'accertare distintamente le persone, i tempi, i luoghi ed ogni altra rilevante circostanza del fatto che si racconta.

Perchè sia *probabile* convien entrar nel carattere delle persone, di cui si parla, e mostrare che le loro azioni sono precedute da motivi naturali e facilmente credibili.

« di questa guerra, poi della sua grandezza, in seguito della « scelta del comandante. »

Perchè sia *concisa*, quanto il soggetto comporta, lasciar si debbono da parte tutte le circostanze superflue, e ritenere le sole importanti.

Cicerone è singolarmente ammirabile per la sua abilità nelle narrazioni, e dagli esempi che trovansi nelle sue orazioni, assaissimo può impararsi. La narrazione, fra l'altre, che è nella celebre difesa di Milone, è stata sovente e con molta ragione riguardata come uno de'più perfetti esemplari che abbiansi in questo genere.

Il suo scopo è di mostrare, che sebben Milone per mezzo de'suoi servi abbia ucciso Clodio, ciò non ha fatto se non per propria difesa, e che le insidie non sono state tramate da Milone alla vita di Clodio, ma da Clodio alla vita di Milone. Tutte le circostanze per rendere ciò probabile sono dipinte con arte maravigliosa. Nel riferir la maniera, con cui Milone partì da Roma, ei fa una descrizione naturalissima della partenza d'una famiglia per la campagna, sotto di cui non potea nascondersi alcun disegno sanguinario. « Milone, « dic'egli, essendosi quel giorno trattenuto in senato, « finchè fu disciolto, sen venne a casa. Cangiò di « scarpe e di vesti; fermossi alquanto, mentre la « moglie, come è uso di donna, andavasi allestendo; « poi si partì a tal ora, che Clodio, se in quel giorno « avesse voluto tornare a Roma, poteva già esser « giunto. Clodio per via gli si fa incontro, spedito, « a cavallo, senza calessi, senza impacci, senza la « solita comitiva di Greci, senza la moglie che quasi « mai non lasciava addietro. Laddove Milone, che « vuolsi insidiatore, e aver quel viaggio intrapreso a « intendimento di fare strage, se ne veniva in calesse « colla moglie, immantellato, con grande ingombro di « gente, col femminile e delicato accompagnamento « di ancelle e di fanciulli (1). » Seguita a descrivere

(1) *Milo cum in senatu fuisset eo die quoad senatus dimissus est, domum venit. Calceos et vestimenta mutavit: paulisper, dum*

l'incontro dei servi di Clodio che assalgono quei di Milone, e gli uccidono il cocchiere; Milone che gettato il mantello balza di calesse, e si mette sulle difese, mentre i servi di Clodio si sforzano di circondarlo; poscia conchiude la narrazione con un tratto delicatissimo e veramente ammirabile. Non confessa apertamente, che i servi di Milone uccidessero Clodio; ma dice che in quel tumulto, senza ordine del padrone, senza sua saputa, senza la sua presenza, fecero quel che ognuno vorrebbe che i propri servi facessero in simil caso (1).

Nei sermoni, ove di rado ha luogo la narrazione, occorre invece la spiegazione del soggetto, sul quale s'ha a ragionare; e questa pure al medesimo modo deve esser chiara, distinta, concisa, e dettata con uno stile corretto e nitido, anzichè elevato o fiorito.

La grand'arte per ben riuscirvi consiste nel meditare profondamente il soggetto, onde metterlo nel più chiaro e vivo punto di prospettiva; considerare se abbia prossima relazione con qualche altro, da cui si debba distinguere, o se possa opportunamente illustrarsi col paragonarlo od opporlo a qualche altra cosa: cercarne le cause o gli effetti; produrne degli esempi o appellare all'intimo senso degli uditori.

se uxor, ut fit, comparat, commoratus est; deinde profectus est id temporis, cum iam Clodius, si quidem eo die Romam venturus erat, redire potuisset. Obviam fit ei Clodius, expeditus, in equo, nulla rheda, nullis impedimentis, nullis graecis comitibus ut solebat, sine uxore, quod nunquam fere. Cum hic insidiator, qui iter illud ad caedem faciendam apparasset, cum uxore veheretur in rheda, penulatus, vulgi magno impedimento, ac muliebri et delicato ancillarum, puerorumque comitatu.

(1) *Fecerunt id servi Milonis (dicam enim non derivandi criminis causa, sed ut factum est), neque imperante, neque sciente, neque praesente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.*

CAPO IV.

—

(Programma N. 11)

—

Dell'Argomentazione ossia Confermazione, e Confutazione.

Chiunque propone alcuna cosa, è tenuto a provarla debitamente, se vuole che credasi ciò ch' egli asserisce, o facciasi quel che ei desidera.

A questo è necessario in primo luogo saper trovare gli argomenti opportuni; 2.° sapere ben disporli; 3.° saper esprimerli in modo che abbiano tutta la loro forza; 4.° saper ben distruggere tutti gli argomenti contrari.

ARTICOLO I.

Dell' invenzione degli argomenti.

Intorno all' invenzione degli argomenti, ossia ai fonti da cui si possono ricavare, molto si sono occupati gli antichi retori, e fra gli altri *Aristotile*, *Cicerone* e *Quintiliano*.

Alcuni di questi fonti o luoghi degli argomenti si chiamano *intrinseci* ed altri *estrinseci*. Alcuni pure sono comuni ad ogni genere di discorso, altri particolari a ciascuno.

Di tutti noi parleremo brevemente, nulla però tralasciando di quello che può servire di guida a ritrovare sopra i diversi soggetti cbe occorrer possono, i più opportuni argomenti.

§ 1.° *Fonti generali degli argomenti. Argomenti intrinseci.*

Diconsi *intrinseci* gli argomenti che si cavano dalla cosa medesima, di cui si tratta; e sono la *definizione*,

l'*enumerazione delle parti*, l'*etimologia*, i *termini derivati*, il *genere* e la *specie*, la *causa* e l'*effetto*, la *somiglianza* e la *contrarietà*, il *paragone* o *confronto*, e le *circostanze*.

1.° La *definizione* s'adopera per dare una chiara idea della cosa, di cui si ragiona. Perchè sia esatta, deve ella, secondò *Cicerone*, esser composta del genere prossimo e della differenza ultima, vale a dire deve indicare il genere o la specie prossima, a cui la cosa appartiene, e la differenza che la distingue da tutte le altre del medesimo genere o della medesima specie. Quindi l'*uomo* acconciamente si definisce *un animale ragionevole*, perchè è contenuto prossimamente nel genere degli animali, e la ragione il distingue da tutti gli altri di questo genere.

Della nuda definizione però di rado servonsi gli oratori, e a questa amano piuttosto di sostituire la descrizione. Così il *Salvini* in luogo di definire l'amicizia, per questo modo si fa a descriverla. « Non vi « ha cosa che alletti ed attragga gli umani intendi« menti, quanto la considerazione della natura del« l'amicizia. Ella fa essere la generazione nostra pla« cida e compagnevole; e non a guisa delle altre « greggie stolida e vile, ma savia, civile ed onorata. « Mille benefizi da quella a noi vengono, mille sod« disfazioni, mille contenti. Nelle prosperità ci ac« compagna, nelle infelicità non ci abbandona: par« tecipe de'nostri beni e de'nostri mali, fa quelli « essere maggiori, questi più lievi a sostenere. Senza « l'amicizia, compagnia e radunanza d'uomini sussi« stere non saprebbe, nè casa veruna nè famiglia in « piedi tenersi; ed il nostro vivere sarebbe più che « monte aspro e doloroso; le città boschi, e gli uomini « bestie selvatiche diverrebbero. »

Dal mostrar poi o colla definizione o colla descrizione la natura della cosa, è facile il comprendere quanti argomenti si possano trarre, onde provare se ella sia lodevole o biasimevole, utile o perniciosa,

giusta o ingiusta, lecita o illecita ec., e se vero o falso, esatto o inesatto sia ciò che di quella si asserisce.

2.° L' *enumerazione delle parti*, che un tutto compongono, serve pure mirabilmente a dichiarare qual giudizio formar si debba di questo tutto o di chi lo possiede. Così *Cicerone* nell'orazione per la legge Manilia comincia ad annoverare le parti che costituiscono un eccellente comandante, cioè *scienza militare*, *virtù*, *autorità* e *fortuna*; dimostra in seguito come tutte si trovino in Gn. Pompeo; e ne conchiude che approvar quindi si deve la legge di Manilio, che lui destinato avea comandante nella guerra contro di Mitridate.

3.° L'*etimologia* de'nomi può giovar qualche volta a mostrare ciò che richiedesi, o che conviene alla persona o alla cosa denominata. Così vero amante della sapienza si dirà dover essere e farsi conoscere costantemente chiunque pretende d'essere chiamato *Filosofo*.

4.° Lo stesso uso può farsi de' *termini derivati*. Così abbiamo in *Terenzio: Homo sum; humani nihil a me alienum puto*, per dimostrar che niun uomo dee credersi esente da ciò che è proprio dell'umana natura.

5.° La considerazione del *genere* e della *specie*, a cui la cosa appartiene, può somministrare anch'essa argomento delle qualità che vi si debbono ritrovare convenienti a quel genere o a quella specie, e se lode o biasimo, approvazione o disapprovazione le sia dovuta. Per questo modo *Cicerone* dall'onore, in cui sempre era stata tenuta la classe de'poeti, fa vedere in qual conto da' Romani aver si dovesse il poeta Archia, e quanto avessero a pregiarsi d'annoverarlo fra' loro cittadini.

6.° Dalla qualità della *causa* si può argomentare quella dell'effetto, siccome viceversa da un *effetto* o buono o reo si può dedurre la qualità della causa. Un cattivo albero non fa aspettare che cattivi frutti;

e al contrario i frutti squisiti e perfetti mostrano la bontà della pianta che gli ha prodotti.

La ricerca della causa può anche giovare sovente per dare ad una buona o cattiva azione maggior risalto. Così *Cicerone* nell'orazione a favor di Marcello prova che Cesare è più glorioso per la sua clemenza che per le sue vittorie; perchè le opere di clemenza dipendono da lui sole; nelle vittorie insieme col valore e coll'avvedutezza del comandante hanno molta parte i capitani, i soldati e la fortuna.

7.° Gli *antecedenti* e i *conseguenti*, cioè le cose che han preceduto o seguito un fatto, o un effetto, servono di norma a congetturarne la causa. « Voi avevate con « un tale odio e inimicizia; avete avuto rissa con lui; « n'aveste un'offesa; ne giuraste vendetta; egli è stato « ucciso; voi siete fuggito: tutti questi sono forti in- « dizii che voi siete il reo.» Non sempre però dagli antecedenti e dai conseguenti può trarsi argomento certo; ma in mancanza di prove certe l'oratore insiste sulle probabili.

8.° La perfetta *somiglianza* di due cose fa che dell'una si possa meritamente asserire quel che si afferma dell'altra. Su questa molto s'afforzano gli avvocati, quando avviene loro di far vedere, che la causa la quale han per le mani, sia affatto simile ad altra causa giudicata già innanzi, onde ottenerne una eguale sentenza. Quando la somiglianza non sia del tutto perfetta, non si può pretenderne la medesima conclusione. Tuttavolta allorchè due cose somigliansi in qualche parte, giovano sempre a rischiararsi vicendevolmente, e sempre somministrano prove, se non assolutamente vere, almeno verisimili.

9.° Grandissima forza acquistano i *contrarii*, quando mettonsi in opposizione fra loro, e dimostrasi che quanto si nega dell'uno, necessariamente si deve affermare dell'altro. Così *Cicerone* nella seconda filippica: « Se « Bruto e Cassio, dice, non sono da riputarsi i libe- « ratori del popolo romano e i conservatori della re-

« pubblica, sono più che sicarii, più che omicidi,
« più ancora che parricidi, giacchè delitto più atroce
« è l' uccidere il padre della patria che il proprio
« padre. Ma se parricidi sono essi, perchè sempre con
« onore e nel senato e nel fôro sono stati da te, o
« Antonio, nominati? perchè assegnate lor furono le
» provincie ec.? Nè parricidi adunque, nè omicidi son
» essi da appellarsi. Resta pertanto che liberatori della
« patria per tuo giudizio medesimo si debban dire,
« giacchè non v'ha nulla di mezzo. »

10. I *paragoni* o *confronti* ora si fanno tra due cose eguali, come: « Se fu lecito a Catone il seguire la « guerra civile, perchè esser non lo doveva egual« mente a Cicerone?» ora dal più al meno, come in *Terenzio*: « Chi potrà egli mai sopportare, se tollerare « non sa nemmeno il proprio padre? (1)» ora dal meno al più, come presso *Cicerone* per la legge Manilia: « I nostri maggiori mossero guerra soventi volte, per« chè mercatanti o noleggiatori erano stati alqnanto « ingiuriosamente trattati: voi al mirare tante migliaia « di cittadini romani trucidati a un solo avviso e in « un sol tempo, di qual animo dovete voi essere » finalmente? »(2).

11. Moltissimi argomenti soprattutto cavar si possono dalle *circostanze* (che *aggiunti* chiamavansi dai Latini) per accrescere o diminuir l'importanza di una cosa, e il merito o demerito d'un'azione. Queste circostanze trovansi raccolte nel seguente esametro: *Quis, quid, ubi, per quos, quoties, cur, quomodo, quando*; ove *quis* esprime la qualità delle persone che hanno avuto o deggiono aver parte all'azione o alla cosa di cui si tratta; *quid* la qualità dell'azione o della cosa

(1) *Quem feret, si parentem non fert suum?*

(1) *Maiores nostri saepe mercatoribus ac naviculatoribus iniuriosius tractatis bella gesserunt: vos tot civium romanorum millibus uno nuntio, atque uno tempore necatis, quo tandem animo esse debetis?*

medesima; *ubi* il luogo, in cui la cosa si trova, o in cui l'azione si è fatta o dee farsi; *per quos* i mezzi o gli aiuti che hanno servito o servir deggiono all'eseguimento; *quoties* il numero delle volte che la cosa fu ripetuta o dee ripetersi; *cur* il motivo che ha spinto o dee spingere ad intraprenderla, e questo se buono o malvagio, nobile o vile, giusto o ingiusto, disinteressato o interessato ecc.; *quomodo* il modo dell'eseguimento, se facile o difficile, spedito o lungo, piacevole o dispiacevole, innocuo o pericoloso ecc.; *quando* il tempo che si è scelto o deve scegliersi all'adempimento.

Di qualunque cosa abbiasi a ragionare certamente chi prenderà ad esaminare ben addentro con un'esatta definizione e descrizione la natura della cosa medesima, a considerarne con una giusta enumerazione tutte le parti, a ricercarne il genere o la specie, la causa o l'effetto, la somiglianza o contrarietà, uguaglianza o disuguaglianza con altre, e finalmente le circostanze della stessa cosa, delle persone del luogo, dei mezzi, del numero, del motivo, del modo, del tempo, non mancherà di trovare all'uopo una sufficiente copia di argomenti, onde parlarne assestatamente.

Argomenti estrinseci.

Gli argomenti *estrinseci*, vale a dire che si traggono non dalla cosa medesima, ma da cose ad essa esteriori, sono le *leggi*, la *fama*, le *tavole*, ossia gli *scritti*, il *giuramento*, i *tormenti* e i *testimonii*.

1.° Nelle *leggi* devesi considerare e la lettera e lo spirio, vale a dire e il senso letterale ed ovvio, e il senso intimo e recondito che aver possono; esaminare il tempo e l'occasione, in cui furon fatte; vedere se il caso, di cui si tratta, è nella legge compreso; se questa è tuttavia in vigore; se v'ha legge contraria ecc.

2.° La *fama* ha molta forza quando è pubblica,

quando è uniforme, quand' è costante; ma piccolissima, quando è appoggtata a voci private, incerte, discordi.

3.° Forza maggiore hanno i *documenti in iscritto*, come contratti, obblighi, testamenti, instromenti, lettere, attestati e simili: intorno a' quali però due cose sono da esaminarsi: 1.° se siano autentici o falsi; 2.° in qual senso preciso abbiansi ad intendere.

4.° Il *giuramento* sarebbe la miglior prova della verità se ognuno sempre giurasse il vero. Ma è più facile, dice *Salviano*, il trovare degli spergiuri, che di quei che ricusino di giurare.

5.° I *tormenti* per estorcere la confessione del reo nella più parte d' Europa or sono aboliti; e poco conto potevasi far certamente d' un mezzo che talora costringeva un debole innocente a confessare un delitto non suo, e mandava assoluto un reo robusto che sapea resistere alla forza della tortura.

6.° Ne' *testimonii* è da esaminare la probità, il disinteresse, l'imparzialità, la riputazione di veracità; e dove sian molti, è da vedere come nella lor deposizione, ascoltata separatamente, vadano tra loro d'accordo.

§ 2. *Fonti particolari degli argomenti.*

Dopo aver accennato i fonti generali, da cui si possono attingere gli argomenti per qualunque genere di discorso, a vie meglio facilitare l'invenzione degli argomenti opportuni, non sarà inutile il suggerire quelli che più specialmente appartengono a ciascuno de' tre generi dimostrativo, deliberativo, e giudiziale, a cui tutti i ragionamenti si sogliono riferire.

Argomenti particolari al genere dimostrativo.

Genere dimostrativo abbiamo detto chiamarsi quello, in cui alcuna persona, o alcuna cosa prendesi a lodare

o a biasimare. I discorsi in lode si dicon *elogii o panegirici:* quelli in biasimo *censure* o *invettive.*

Or dovendo lodare alcun *personaggio*, trar se ne possono gli argomenti:

1.° Dalla *stirpe* e dalla *patria*, la quale se è illustre, si mostrerà come egli abbia saputo ben sostenerne e amplificarne la gloria; se è oscura, come egli abbia saputo nobilitarla.

2.° Dall'*educazione*, la quale se è stata colta e diligente, si dirà com'egli vi ha ben corrisposto; se incolta o negletta, come a dispetto di ciò ha saputo ben educarsi da sè medesimo.

3.° Dai *beni della fortuna*, mostrando come ha saputo farne buon uso, se eran molti; o soffrirne la privazione, se eran scarsi; o vincere la fortuna medesima colla sua industria, e procurarseli.

4.° Dalle *qualità del corpo*, come sono l'avvenenza del volto; il color della carnagione, de'capegli, degli occhi; l'altezza della statura; la proporzione delle membra; la sanità, la robustezza, l'agilità; sulle quali cose però non è molto da insistere, siccome quelle, in cui poca parte ha il merito personale, e la maggior parte viene dalla natura e dalla fortuna.

5.° Dalle *qualità dell'animo*, di cui altre dipendono dalla natura, come l'ingegno, l'intelligenza, il giudizio, la memoria, l'immaginazione, la maggiore o minore sensibilità, il felice temperamento; altre s'acquistano da noi medesimi, come le cognizioni, e le abitudini virtuose. Nelle prime qualità è da lodarsi il buon uso dei doni della natura; nelle seconde lo studio fatto, le fatiche sostenute, le difficoltà superate per procacciarsele.

6.° Dalle *azioni* che formano il merito principale d'un uomo; e tra queste sono da lodarsi primieramente le azioni morali, poi le opere d'ingegno nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, le opere di valore nella guerra, le opere di prudenza nella politica ecc.: le quali tutte acquistano tanto maggior commendazione, quanto si

mostrano più grandi, più sublimi, più rare, più belle, più difficili, più utili al ben publico.

7.° Dagli *onori* e dai *premii* riportati in grazia di queste azioni: onori e premii che servono a vie meglio autenticarne la realità e la grandezza.

8.° Se la persona è defunta, la stessa qualità della *morte*, se incontrata pel ben publico, se sostenuta con tranquillità, con fermezza ecc., può somministrare giusta materia di lode.

Tra le cose da lodarsi o trattarsi d'una *città*, gli argomenti potran cavarsi dalla sua origine, dall'antichità, dalla situazione, dall'ampiezza, dalla bellezza delle strade, delle piazze, degli edifizii, dei ponti, dei porti, degli antichi monumenti, dalla sicurezza delle sue fortificazioni, dall'interna tranquillità, dalla qualità del governo, dalla potenza, dalla ricchezza, dal commercio, dalla popolazione, dall'industria degli abitanti, dagli uomini illustri che ha prodotto, ecc.

O trattasi d'un *paese*, e a questi ultimi argomenti di lode s'aggiugneranno l'amenità, la salubrità, la fertilità, l'estensione, ecc.

O si tratta di qualche *opera* dell'ingegno o dell'arte, e se ne loderà l'eccellenza giudicata secondo le regole, che accenneremo sul fine nell'appendice del bello.

Quando alcuna persona, o alcuna cosa vorrà biasimarsi, gli argomenti potranno cavarsi da'medesimi fonti, mostrando ch'ella sia priva o in tutto o in parte de'pregi qui accennati, o che abbia anzi i vizi e i difetti ad essi opposti.

Argomenti particolari al genere deliberativo.

Discorsi del *genere deliberativo* si dicono quelli, in cui prendesi a persuadere o dissuadere alcuna cosa; e a questo genere appartengono così le arringhe che fannosi nelle pubbliche adunanze, come i sermoni che vengano recitati dal pergamo.

Or quando trattasi di persuadere alcuna cosa, convien dimostrare:

1.° Ch'ella sia *giusta*; giacchè sarebbe un insultare alla publica onestà e probità il consigliare una cosa, sulla giustizia di cui potesse rimanere alcun dubbio. La giustizia di essa poi si dimostrerà col provare che che sia conforme al diritto naturale, civile, pubblico, alle leggi divine e umane, od a quelle consuetudini che col lungo tempo acquistano forza di legge.

2.° Che sia *utile;* giacchè l'utilità è quella che maggiormente suole gli uomini allettare. E questa si mostrerà esponendo i vantaggi che possono derivare dall'intraprenderla, o i danni che verrebbero dal tralasciarla. Che se non solamente utile potrà provarsi, ma *necessaria*, indispensabile, senza di cui il pubblico bene, o la pubblica e privata salute non possa sussistere, ovvero gravissimi mali inevitabilmente ne debbano provenire, l'argomento acquisterà allora la sua massima forza.

3.° Che sia *onorevole;* giacchè molti più sono allettati dal desiderio d'acquistar gloria o di fuggir vergogna, che dall'interesse medesimo. E qui pur doppiamente può dimostrarsi e l'onore che può venire dall'eseguimento della cosa proposta, e il disonore che verrebbe dal trascurarla.

4.° Che sia non solamente *possibile*, (giacchè sarebbe stoltezza il consigliare quello che non può farsi); ma anche *facile*: il che apparirà esponendo i mezzi, con cui si possa agevolmente eseguire. Che se la cosa sarà *difficile*, converrà esporre primieramente tutto quello che può scemarne la difficoltà, poi insistere sulla giustizia, l'utilità, la necessità, l'onorevolezza ec. per animare ad intraprenderla malgrado le difficoltà e i pericoli che possono incontrarsi.

5.° Se oltre alle facilità dell'eseguimento potrà mostrarsi eziandio il *diletto*, che debba o accompagnare o seguire l'eseguimento medesimo, ciò sarà un mezzo

ancor più valevole, e di maggiore allettamento ad insinuare o persuadere quello che si propone.

Allorchè trattasi per lo contrario di dissuadere alcuna cosa, con argomenti contrari dovrà mostrarsi ch'ella sia *ingiusta* o *perniciosa* o *inutile* o *inopportuna* o *disonorevole* o *spiacevole* o *difficile;* e se potrà anche provarsi *impossibile,* questo sarà l'argomento più decisivo.

Tutto ciò può servire e per la *trattazione degli affari,* ovunque sieno delle persone adunate a consultare su qualche cosa, e pei *discorsi morali.*

Ma in questi ultimi, affine di persuadere la pratica delle buone azioni, conviene insistere primieramente sull'obligo di adempierle, quando trattisi di cose espressamente comandate dalle leggi divine o umane, e insistere sulle pene che verrebbero dal trasgredirle. Che se non sono espressamente comandate, ma consigliate soltanto, si farà allor veder la convenienza di seguire il proposto consiglio, il premio e l'utilità spirituale in primo luogo, e poi ancor temporale che può aspettarsene: e per animare vie più ad intraprenderle potrà aggiungersi ancora opportunamente la facilità e il diletto della loro esecuzione.

Ove abbiansi per lo contrario a dissuadere le azioni malvage, si addurranno in primo luogo le leggi che le divietano; poi mostrerannosi i mali gravissimi e temporali ed eterni che venir debbono dal praticarle.

Argomenti particolari al genere giudiziale.

Al *genere giudiziale* appartengono tutte le cause che si agitan nel fôro, le quali dividonsi in *criminali* e *civili.*

Cause *criminali* sono quelle, in cui trattasi di un delitto, del quale uno accusa e l'altro difende: cause *civili* quelle, in cui trattasi di un diritto che uno impugna e l'altro sostiene.

Nelle cause criminali l'*accusatore* dee provare in

primo luogo, che l'accusato abbia commessa l'azione che gli viene imputata; in secondo luogo a qual legge si opponga, e per conseguenza di qual natura sia il delitto, e qual pena gli sia dovuta.

Le prove dell'azione commessa cavansi prima dal corpo, come dicesi, del delitto, quale è trattandosi di un omicidio, il trovare al reo la persona e le vesti intrise di sangue, il trovargli indosso le armi, con cui l'omicidio fu commesso; e trattandosi d'un furto, il trovare presso di lui le cose rubate o gli stromenti con cui il furto fu eseguito.

2.° Dalla deposizione de' testimoni che al fatto si sono trovati presenti.

3.° Dalla confessione del reo, che quando sia volontaria, non estorta a forza di tormenti o d'inganni, è la prova maggiore: massimamente qualora il reo offra pure degl'indizi che confermino la verità del fatto.

Se mancano queste prove, o se non sono abbastanza decisive, allor si ricorre alle congetture, e in tal caso lo *stato della causa* dicesi *congetturale.*

Le congetture si cavano principalmente dagli antecedenti, dai conseguenti e dalle circostanze.

Se trattasi d'un omicidio, indizio che l'accusato ne sia il reo si dirà essere l'inimicizia ch'egli avea coll'ucciso, o una forte contesa con lui avuta, o un torto vero o supposto da lui ricevuto, o minacciose espressioni che in tali occasioni gli sieno uscite di bocca; indizio un forte motivo d'interesse o di invidia o di gara o di gelosia che lo spingesse al delitto; indizio il mal costume dell'accusato, specialmente se a simili delitti sia stato avvezzo altre volte, l'opportunità del tempo, del luogo e d'altre circostanze che egli abbia avuto per commettere il misfatto colla speranza di rimanere occulto o d'andare impunito o di ritrarne anche qualche notabil vantaggio; indizio ancor più forte, s'egli è stato sorpreso vicino al luogo del delitto, ed ha mostrato quel turbamento che suole ispirar la colpa; indizio finalmente, se nei processi,

quantunque non confessi il delitto, offra però giusto motivo di sospettarne, non dando sfogo sufficiente alle indicazioni o presunzioni che si hanno contro di lui, o avviluppandosi nelle risposte o contraddicendosi.

Quando si tratti di furto, oltre agl'indizi del mal costume dell'accusato, dell'abitudine fatta a simil delitto, del bisogno (massimamente cagionato dai vizi) che ad esso lo abbia spinto, dell' opportunità e dei mezzi che abbia avuto ad eseguirlo, della segretezza e impunità che potesse sperarne, ecc., indizio sarà pure gravissimo il vederlo sfoggiare improvvisamente in ispese superiori al proprio stato senza che appaia per quale onesto mezzo egli abbia potuto improvvisamente arricchire.

Provato il fatto, l'accusatore dee passare a provare la qualità e quantità del delitto rilevando tutte le circostanze che al delitto mutano specie, o servono ad aggravarlo, esponendo in qual modo dalle leggi, dagli interpreti, dai giureconsulti, dalle decisioni dei tribunali in casi simili esso venga qualificato.

Il *difensore* dee in 1.° luogo, potendo, mostrare che il fatto al suo cliente viene falsamente imputato; al che la prova maggiore sarà se potrà far vedere che il fatto era ad esso impossibile, o perchè troppo superiore alle sue forze, o perchè ei mancava assolutamente de'mezzi, con cui eseguirlo, o perchè al tempo in cui il delitto è state commesso, ei trovavasi in luogo affatto diverso.

Non potendo provare decisivamente la falsità dell'accusa, deve in 2.° luogo cercare almeno di far vedere che la verità di essa non consta, distruggendo o indebolendo tutte le prove e le congetture addotte dall'accusatore, oppponendo prove e congetture contrarie, o rilevando qualche vizio o illegalità nell'accusa medesima, nei processi, nei testimoni ec.

3.° Se il fatto non può negarsi, nè porsi in dubbio, dee mostrare, potendo, che l'accusato ha avuto giusto

diritto di eseguirlo, come *Cicerone* dimostra che Milone con giusto diritto ha ucciso Clodio per difendere la propria vita.

4.° Non potendo nemmen questo, dee cercare ogni modo di togliere o diminuire il delitto, attribuendolo a caso impensato, o ad impeto primo, o ad eccesso di demenza, o ad ubbriacchezza, o a grave trasporto per le provocazioni fattegli dall'avversario, o a violenza di un pressante bisogno, o a simili altre cagioni.

Nelle *cause civili* il diritto si fonda o sulle leggi e gli statuti, o sulle consuetudini, o sulle prescrizioni, o sul possesso da tempo immemorabile, o sulle convenzioni in iscritto, o sulla presenza di testimoni, o sui testamenti, o sulle donazioni irrevocabili, o sui privilegi ottenuti dalle legittime podestà ec., delle quali cose la parte che afferma dee mostrar l'esistenza e la validità, e la parte che nega dee provare la non esistenza o il niun valore.

Della disposizione degli argomenti.

Due metodi usar si possono dagli oratori nella disposizione degli argomenti, l'uno dei quali si chiama *analitico*, e l'altro *sintetico*.

Il *metodo analitico* è quello, in cui l'oratore nasconde l'intendimento suo, riguardo a ciò che ha in animo di provare, finchè non abbia condotto gradatamente gli uditori alla disegnata conchiusione. Sono eglino da lui guidati a passo a passo da una verità conosciuta ad un'altra, finchè la conchiusione ne scappa fuori come una naturale conseguenza delle proposizioni precedenti. Così volendo provare l'esistenza di Dio, può cominciarsi dall'osservare che tutte le cose che noi veggiamo nel mondo hanno avuto un principio; che ogni cosa che ha principio suppone una causa antecedente; che questa causa o esiste da sè medesima, o deve anch'essa aver avuto principio da un'altra; che così procedendo da causa a causa, dee

giugnersi finalmente ad una causa prima, indipendente da ogni altra, esistente da sè medesima, e protettrice di tutte le altre; finalmente che questa causa prima e suprema è quella appunto che chiamiamo Dio.

Di questo metodo molto uso faceva *Socrate* per confondere i sofisti del suo tempo, costringendoli con brevi e strette interrogazioni a concedergli ora una proposizione ora un'altra, finchè li guidava a dovere concedere inevitabilmente la principale conchiusione a cui mirava.

Ma pochi sono i soggetti oratorii che possano ammettere questo metodo, e rare le occasioni in cui sia convenevole di usarlo: il metodo di ragionare più frequentemente adoperato dagli oratori, e più accomodato al parlar popolare, è il *sintetico*, nel quale a dirittura si stabilisce il punto che vuol provarsi, e se ne recano gli argomenti l'uno dopo l'altro, finchè l'uditore sia interamente convinto.

Ora in questo la prima cura debb'essere di scegliere fra i vari argomenti quelli che a noi sembrano più solidi, e questi adoperare principalmente. Ogni oratore dee mettersi nel luogo o nella persona di un uditore, e pensare fra se qual effetto farebbono sopra di lui le ragioni che intende d'impiegare a persuadere gli altri.

Fatta la scelta degli argomenti, la seconda cura debb'esser quella di ben disporli.

E qui in 1.° luogo conviene evitare d'unir insieme alla rinfusa argomenti di disparata natura. Tutti tendono a provare o che è vero quello che si è proposto, o che è giusto e doveroso, o che è giovevole, o che è decoroso, o piacevole, o facile ec. Mal farebbe pertanto chi cominciando dal dovere passasse al piacere, indi al vero, poscia al facile, in seguito al decoro, o all'utile, e peggio se frammezzo a questi ritornasse al vero, al piacere, al dovere, confondendo e intralciando l'uno coll'altro genere di prove.

In 2.° luogo avuto riguardo ai diversi gradi di forza che hanno gli argomenti, si assegna per regola generale che debban sempre andare crescendo: *ut augeatur semper et increscat oratio.* Questa regola però è da seguirsi unicamente quando l'oratore ha piena fiducia nella sua causa, e tutti gli argomenti hanno tal forza, che anche il più debole posto a principio far possa una convenevole impressione. Ma se l'oratore della sua causa diffida, ed ha un solo argomento, in cui ripone la maggior forza, sarà bene l'incominciare da questo, onde preocupar di buon'ora gli uditori. Che se due saranno gli argomenti di maggior nerbo, uno di questi si metterà al principio, e l'altro al fine, collocando nel mezzo i più deboli, siccome in luogo meno cospicuo.

3.° Se gli argomenti sono tutti certi e convincenti, trattar si deve e amplificare distintamente ciascuno; ma quando sono dubbii o di semplice verisimiglianza, è più utile unirli insieme ed ammassarli, perchè si sostengano l'un l'altro. *Quintiliano*, a questo proposito reca l'esempio di uno, a cui imputavasi d'aver ucciso un suo parente, del quale era erede. Mancavano le prove dirette; ma: « Tu aspettavi, si disse, una « grande eredità; tu eri in critiche circostanze; eri « pressato dai creditori; avevi offeso il parente, da « cui eri stato costituito erede; sapevi ch'egli pen- « sava a cangiare il testamento; non v'era tempo da « perdere.» Ognuna di queste cose, dice egli, per se medesima è inconcludente; ma quando sono raccolte in un sol gruppo, fanno molto effetto.

Affine poi di poter con maggiore facilità ordinare gli argomenti nella maniera più opportuna, conviene avvezzarsi a formare anticipatamente la traccia di tutto il ragionamento.

Determinata adunque la proposizione che vuolsi mostrare, nell'atto che questa si esamina da tutti i lati ed in tutti gli aspetti per ritrovarne le prove, conviene scrivere di mano in mano tutte quelle che

vengono alla mente, per non perderne alcuna, senza badare da principio a nessun ordine.

Ma notati che sieno per questo modo tutti gli argomenti che si sono presentati, conviene allora posatamente pensare a sceglierli ed ordinarli, cancellando tutti quelli che sono troppo deboli, o inopportuni al soggetto e alle circostanze, e segnando con numeri in margine l'ordine con cui torna meglio che siano disposti quelli che voglionsi ritenere.

Fatto ciò rispetto agli argomenti, e trascritta, se occorre, la loro serie ordinata, lo stesso dee farsi (massimamente nelle cause giudiziali, e nei ragionamenti sacri e morali) rispetto alle autorità e agli esempi, coi quali intendesi di convalidare i trovati argomenti, scrivendo accanto o sotto a ciascuno, per le cause forensi, le leggi, gli statuti, le sentenze dei tribunali e dei giureconsulti, e per ragionamenti sasacri e morali i testi delle scritture, dei concilii, dei Santi Padri ecc. unitamente agli esempi che possono dare a ciascuno argomento maggior risalto.

Anche in questo però oltre all'ordine è necessaria una scelta giudiziosa per non sopraccaricare il discorso di testi o d'esempi inutili: vizio assai comune agli avvocati ed ai predicatori, che amano più di far pompa di una vana e altronde poco stimabile erudizione (perchè troppo facile a procacciarsi per mezzo de'repertorii) che di dare ai loro ragionamenti il peso e la forza che si conviene (1).

(1) Esercizio utilissimo per avvezzare i principianti non solo all'invenzione, ma alla scelta giudiziosa ed all'accorta disposizione degli argomenti, sarebbe quello, che i precettori, proposto in iscuola ora un soggetto ora un altro, facessero dagli scolari medesimi trovar le ragioni per dimostrarlo, e notate queste di mano in mano, come dall'uno e dall'altro fossero suggerite, prendessero poscia con essoloro ad esaminarne il valore e l'opportunità, a farne la scelta, e a distribuirle, secondo il metodo sopraccennato, nell'ordine più convenevole.

ARTICOLO III.

Della esposizione degli argomenti.

Non basta il saper trovare gli argomenti più opportuni, e disporli nell'ordine più acconcio, se non si sanno anche esporre in maniera che abbiano sull'animo degli uditori tutta la loro forza.

Or circa al modo di esporre gli argomenti, varii artificii sono stati dai dialettici inventati, i quali sebbene non sieno molto praticati dagli oratori, è bene però che siano conosciuti e per l'uso che talora può farsene con profitto, e perchè sappiasi in che la maniera d'argomentare degli oratori da quella dei dialettici differisca.

Gli artificii dialettici, conosciuti sotto il nome di *argomentazioni*, sono otto principalmente, vale a dire il *sillogismo*, l'*entimema*, l'*epicherema*, il *dilemma*, il *sorite*, il *prosillogismo*, l'*induzione* e l'*esempio*.

I. Il *sillogismo* è un'argomentazione composta di tre proposizioni così connesse, che dalle due prime se ne inferisca legittimamente la terza, come:

« Ogni cosa nocevole è da fuggirsi;
« La compagnia de'malvagi è nocevole;
« Dunque la compagnia de'malvagi è da fuggirsi.

Le due prime proposizioni del sillogismo si chiamano *premesse*, e l'una *maggiore*, l'altra *minore*; la terza dicesi *conseguenza.*

La *maggiore* comunemente è una proposizione universale, in cui si afferma o si nega che ad una data classe di cose convenga un dato attributo. Così qui affermasi che alla classe delle cose nocevoli convien l'attributo di dover essere fuggite.

La *minore* è una proposizione particolare, in cui si afferma o si nega che la cosa di cui si tratta, appartenga a quella classe. Così qui affermarsi che la compagnia de'malvagi appartiene alla classe delle cose nocevoli.

La *conseguenza* è una proposizione, in cui si conchiude che anche alla cosa, di cui si tratta, convenire debba o non convenire quell'attributo. Così qui si conchiude che, essendo la compagnia de'malvagi una cosa nocevole, alla maniera di tutte le cose nocevoli deve esser fuggita.

Perchè il sillogismo sia concludente, è manifesto che vere esser debbono le due premesse, e che la conseguenza ne deve essere legittimamente dedotta.

II. L'*entimema* è un sillogismo abbreviato, in cui si tralascia l'una o l'altra delle premesse, quando agevolmente per sè medesima si sottintenda. Così nel sillogismo anzidetto può tralasciarsi la maggiore, dicendo soltanto:

« La compagnia de'malvagi è nocevole;
« Dunque deve fuggirsi.

III. L'*epicherema* è un sillogismo allungato, in cui alla maggiore o alla minore o ad ambedue si soggiunge la prova, quando ne abbiano bisogno. Così il medesimo sillogismo diventerà epicherema quando si soggiungano le prove della minore, dicendo che la compagnia de'malvagi è nocevole, perchè essi ci allontanano dal sentiero della virtù, perchè ci guidano sulla strada del vizio, perchè ci espongono a mille pericoli ecc.

IV. Il *dilemma* è un ragionamento composto, nel quale dopo avere con una proposizione disgiuntiva accennate le diverse parti di un tutto, si fa vedere, come dal tutto dee sempre conchiudersi la stessa cosa, da qualunque parte vogliasi riguardare. Tale è il famoso dilemma di *Tertulliano* contro l'imperatore Trajano, il quale aveva ordinato che non si facessero più iniquisizioni contro de'cristiani; ma che però si punissero quei che venivano denunziati. « O i cri-
« stiani sono rei, diceva Tertulliano, o sono inno-
« centi. Se rei, perchè vieti di farne inquisizione? Se
« innocenti, perchè li condanni? Dunque per ogni
« verso il tuo decreto è ingiustissimo. »

Questa argomentazione ha grandissima forza perchè toglie all'avversario ogni scampo. Quindi chiamavasi dagli antichi *argomento cornuto*, perchè pone in certo modo l'avversario tra due corna, dall'un de'quali non può fuggire senza urtare nell'altro. Ma è necessario primieramente che le parti del tutto sieno ben divise, e che fra loro non resti nulla di mezzo: in secondo luogo che quello che si asserisce di ciascuna pare sia vero e incontrastabile, onde sia tolto all'avversario ogni ripiego o sotterfugio.

V. Il *sorite* è una catena di proposizioni così connesse fra loro e dipendenti l'una dall'altra, che in fine si possa conchiudere del primo soggetto quello che si è affermato dell'ultimo. Così volendo provare che l'anima per sua natura è immortale, si potrà dire: « L'anima è una sostanza semplice; quel che è semplice « non ha parti: quello che non ha parti, è indivi- « sibile; quello che è indivisibile, è incorruttibile; « quello che è incorruttibile di sua natura, è im- « mortale. Dunque l'anima di sua natura è immor- « tale. »

In questa argomentazione le prove sono disposte secondo il metodo analitico accennato nell'articolo precedente. Ma perchè abbia forza, conviene che le proposizioni discendano tutte immediatamente l'una dall'altra, che niuna tra queste sia falsa o dubbiosa, e che i termini i quali si ripetono nelle successive proposizioni, sieno presi sempre rigorosamente nel medesimo senso.

VI. Il *prosillogismo* è una specie di sorite, in cui si applica di mano in mano al primo soggetto quello che di ciascuno dei soggetti successivi di mano in mano si vien conchiudendo. Così il precedente sorite si convertirà in prosillogismo, dicendo: « L'anima è « semplice; ma ciò che è semplice non ha parti; dun- « que l'anima non ha parti: ma ciò che non ha parti « è indivisibile; dunque l'anima è indivisibile: ma ciò « che è indivisibile è incorruttibile; dunque l'anima

« è incorruttibile: ma cio che è incorruttibile, è
« immortale; dunque l'anima è immortale. »

Questa argomentazione è soggetta alle stesse regole del sorite: anzi al sorite medesimo suol servire di prova.

VII. L'*induzione* è quella argomentazione, in cui di tutto un genere o di tutta una specie si conchiude universalmente quello che a parte a parte si è conchiuso di ogni specie o individuo, che in quel genere, o in quella specie è contenuto, come: « Il bambino, « il fanciullo, il giovinetto, l'adulto, l'uom fatto, il « vecchio, il decrepito hanno ciascuno i loro malanni. « Dunque tutte le età dell'uomo hanno i loro ma- « lanni. »

Qui è necessario che l'enumerazione sia intera e compiuta; e che a ciascuna parte realmente competa quello che si conchiude del tutto.

VIII. Dicesi argomentar dall'*esempio*, quando da ciò che in un caso è avvenuto s'inferisce quello che avvenir debba in un altro simile. L'argomentazione che a ciò si adopera comunemente è il prosillogismo o espresso o implicito. Così un avvocato dirà: « Il « caso presente è in tutto simile ad un tal altro; « dunque allo stesso modo deve essere giudicato. Ma « in quello si è avuta la tal sentenza; dunque la « sentenza medesima si deve avere anche in questo. »

Perchè la conclusione sia giusta, ognun vede richiedersi una perfetta somiglianza dei due casi e nel fatto e nelle circostanze.

Esposte le varie maniere d'argomentare che si pratican dai dialettici, veggiamo ora qual uso ne possono fare gli oratori.

Il *sillogismo* può esser di molto vantaggio, quando si tratti di stringere un argomento, e ridurlo ai minimi termini, onde produrre un più forte convincimento; giacchè ammesse le due prime proposizioni, se il sillogismo è ben fatto, non si può più ricusare d'ammettere ancora la terza. Così ammesso che ogni

cosa nocevole sia da fuggirsi e che la compagnia dei malvagi sia una cosa nocevole, non si può in alcun modo ricusare d'ammettere che la compagnia dei malvagi sia da fuggirsi.

Anzi se l'una o l'altra delle premesse per se medesima sia chiara e facile a sottintendersi, gioverà al sillogismo sostituire l'*entimema*, il quale divenendo più stretto acquista forza maggiore. Così nell'addotto esempio, omessa la maggiore, si dirà con più nerbo: « Troppo perniciosa è la compagnia de'malvagi; at« tentamente è perciò da fuggirsi. »

Qualche volta può anche giovare il ridurre lo stesso entimema, onde colpisca più vivamente, ad una sola proposizione che allor si chiama *sentenza entimematica*, come dicendo: « Attentamente sempre da evitarsi è « la troppo perniciosa compagnia de'malvagi: » o con maggiore energia: « Da chi, se ha fior di senno, fug« gir non si dee la pestifera società de'malvagi? »

Ma se nel sillogismo o l'una o l'altra delle premesse, e nell'entimema la prima proposizione che chiamasi l'*antecedente*, non è abbastanza chiara ed evidente per sè medesima, non solo allora non può ommettersi, ma a ciascuna si dee soggiugnere la conveniente prova e formarne l'*epicherema*.

La forza grandissima, che ha il *dilemma*, già è stata accennata; nè minore n'avranno pure il *sorite*, l'*induzione* e l'*esempio*, qualora sieno queste argomentazioni adoperate opportunamente, e si osservino esattamente le regole e le avvertenze che sopra abbiamo prescritte.

Il *prosillogismo* di rado può occorrere, poichè rarissimi sono i casi, in cui la replica delle proposizioni, ond'esso è composto, possa divenire necessaria: e come, non essendo necessaria, sicuramente annoierebbe; così è meglio ometterla, ed attenersi al sorite. Anzi pure nell' argomentare dall'esempio, il prosillogismo si può restringere opportunamente, dicendo: « Il tal caso era affatto simile al presente;

« quello si è giudicato al tal modo; dunque allo stesso « modo dee giudicarsi anche questo. »

Di tutte queste argomentazioni però l'oratore non dee far uso, se non in que'casi speciali, in cui gli possono essere di particolare vantaggio; ma generalmente nel suo argomentare egli dee tenere un metodo assai diverso da quello dei dialettici, vale a dire, più sciolto, più naturale, più esteso: ed è perciò che *Zenone* soleva assomigliare la dialettica al pugno chiuso, e la rettorica alla mano aperta.

Il sillogismo, a cui tutte le altre argomentazioni si possono ridurre, opponendosi all'ordine naturale, mostra soverchio artificio; ed ogni apparenza di artificio mette subito l'uditore in sospetto che si voglia sorprenderlo o fargli forza.

Infatti l'ordine naturale, come si è detto, è quello di proporre schiettamente ciò che vuolsi provare, e l'una dopo l'altra soggiugnere le ragioni. Così volendo mostrare che dee fuggirsi la compagnia de'malvagi, naturalmente le proposizioni dispongonsi in quest'ordine: « La compagnia dei malvagi deve fuggirsi, per« chè è nocevole, ed ogni cosa nocevole è da fug« girsi. »

Quest'ordine totalmente s'inverte dal sillogismo, incominciando dall'ultima proposizione per passare alla prima, e dicendo: « Ogni cosa nocevole è da « fuggirsi; la compagnia de'malvagi è nocevole; dun« que la compagnia de'malvagi è da fuggirsi. »

Or quest'ordine artificioso e contrario al naturale, potrà ben piacere in qualche caso, ma, usato troppo frequentemente, dee necessariamente spiacere.

Aggiungasi che il metodo sillogistico continuato per lungo tratto non può seguirsi dall'uditore, se non con uno sforzo grandissimo d'attenzione, il quale necessariamente lo stanca.

Aggiungasi ancora che questo metodo richiede stretta concisione, esatto rigore di termini, stile preciso, ma lontano da ogni ornamento: e toglie con

ciò all'oratore ogni libertà di stendersi, ove convenga, nelle opportune amplificazioni, e di ornare colle figure e cogli abbellimenti dell'immaginazione il suo discorso.

Quindi è che sebbene i tratti più cospicui de'più grandi oratori, e sovente le intere orazioni si possono concentrare, volendo, in uno o pochi sillogismi o epicheremi, pure di qnesti niuna traccia presso di loro si manifesta.

Di fatto l'orazione per la legge Manilia si può ridurre a questo epicherema: « La guerra cnntro di « Mitridate per la sua qualità e grandezza richiede che « vi si spedisca un perfetto comandante: tale è Pom- « peo, perchè possiede tutte le doti che ad un perfetto « comandante convengono, cioè scienza militare, virtù, « autorità, felicità: dunque Pompeo a questa guerra « deve spedirsi. »

Egualmente l'orazione a favor di Milone a quest'altro epicherema ristringesi: « Chiunque insidia alla « vita d'un altro giustamente da questo può uccidersi, « come consta dal diritto della natura e delle genti, « dagli esempi ecc.: ma Clodio ha insidiato alla vita « di Milone, come provasi dalle minacce precedenti, « dall'appostato incontro, dalle genti armate che avea « seco, dal tempo, dal luogo ecc.: dunque Clodio da « Milone giustamente è stato ucciso. »

Ma questi argomenti, cavati fuori nell'una e nell'altra orazione dalle angustie dialettiche, quanto non sono stati da *Cicerone* estesamente e avvedutamente amplificati e rinforzati con tutto il nerbo, e ornati opportunamente con tutti i lumi dell'eloquenza!

Di un'ingegnosa e accortissima amplificazione un singolare esempio è soprattutto nella difesa di Milone quel tratto, ove l'oratore fa vedere, quanto fosse improbabile che Milone, il quale aspirava al consolato, fosse così mentecatto da volere pochi dì innanzi all'elezione alienare da sè coll'assassinio di Clodio il favore del popolo, i cui suffragi ansiosamente cercava. Co-

mincia egli da una viva pittura delle sollecite cure, con cui i candidati in quelle circostanze credevano necessario di coltivare la buona opinione del popolo. « In quel tempo, egli dice (giacchè ben so quanto i-
« mida sia l'ambizione, e quanto grande e ansiosa
« l'avidità del consolato), non solo temiamo tutto ciò
« che possa manifestamente riprendersi, ma anche quel
« che si possa oscuramente pensare; paventiamo ogni
« rumore, ogni favola comunque finta e menzognera,
« e il volto e gli occhi di tutti riguardiamo. Percioc-
« chè nulla v'ha di sì tenero e fragile e pieghevole,
« come il buon volere e l'opinione de'cittadini, i quali
« non solamente contro alla malvagità de' candidati
« apertamente s'adirano, ma anche nelle cose ben
« fatte talora si mostrano schifiltosi. » Dal che poi giustamente conchiude: « Questo giorno de'comizii
« adunque cotanto sperato e desiderato avendo Milone
« fisso nell'animo, volea poi presentarsi a quegli au-
« spicii delle centurie colle mani sanguinolente e col
« portare a sè dinanzi la scelleraggine e l'assassinio?
« Quando incredibile non è in lui si fatta demenza? (1).»

È però da avvertire, che per quanto un'amplificazione, siccome questa, sia da commendarsi, nondimeno generalmente non conviene sopra d'un argomento medesimo estendersi soverchiamente. L'amplificazione di un argomento portata oltre i limiti ragionevoli non fa che indebolirlo. Perciocchè, quando l'oratore sopra di quello soverchiamente s'arresta,

(1) *Quo tempore (scio enim, quam timida sit ambitio, quantaque et quam sollicita cupiditas consulatus) omnia, non modo quae reprehendi palam, sed etiam quae obscure cogitari possint, timeamus; rumorem, fabulam fictam et falsam perhorrescimus; ora omnium atque oculos intuemur. Nihil enim est tam tenerum, tam aut fragile aut flexibile, quam voluntas erga nos, sensusque civium, qui non modo improbitati irascuntur candidatorum, sed etiam in recte factis saepe fastidiunt. — Hunc diem igitur campi speratum atque exoptatum sibi proponens Milo, cruentis manibus, scelus ac facinus prae se ferens, ad illa centuriarium auspicia veniebat? Quam hoc in illo minimum credibile!*

avviene quasi sempre che stanco dello sforzo di andarlo volgendo per ogni parte, alfine perde la lena, o termina fiaccamente quel che a principio con vigore avea incominciato.

È pur da avvertire per l'altra parte di non affannarsi ad ammassare sopra al soggetto medesimo troppi argomenti. Imperocchè la soverchia loro moltiplicità impaccia la memoria, e scema quella forza di convincimento che meglio s'ottiene con pochi, ma ben trascelti, e accortamente amplificati ed esposti colla debita robustezza.

ARTICOLO IV.

(Programma N. 12).

Della Confutazione.

Una parte essenzialissima all'oratore è quella di saper confutare con forza gli argomenti degli avversari.

Ora per distruggere, o indebolire un argomento contrario, dee guardarsi in primo luogo al principio su cui si fonda, e, qualora si possa, mostrarlo falso o insussistente.

Non potendo atterrare il principio, deesi guardare in secondo luogo alla conseguenza che l'avversario n'ha tratto, e, potendo, farla vedere ingiusta e illegittima.

Non potendo nemmen questo, si dee cercare in terzo luogo d'opporre all'avversario altri argomenti che prevalendo col loro numero o colla loro forza riescano a superarlo.

A conoscere se nel principio o nella conseguenza dell'argomento contrario alcun vizio stia nascosto, gioverà il ridurlo alla forma dialettica, e attentamente esaminare se alle regole nel precedente articolo ac-

cennate esattamente corrisponda, o sia da esse discorde.

Per trovar gli argomenti da opporre a quelli dell'avversario, basterà pure lo scorrere attentamente quello che abbiamo detto nel primo articolo intorno all'invenzione degli argomenti a favore o contro una data proposizione.

Non altro adunque ci resta qui ad aggiugnere, se non che quando noi abbiamo prove indubitabili e certe e sicuramente vittoriose, con cui abbattere un argomento contrario, dobbiamo presentare questo nel suo maggior lume e con tutta la sua forza, per dar indizio al tempo stesso di buona fede e far risaltare maggiormente la nostra vittoria nell'atterrarlo.

Ma quando non abbiamo da opporre che argomenti dubbi o meramente probabili, la prudenza richiede che l'argomento contrario s'esponga in un lume più debole e si cerchi, quanto è possibile, di scemarne la forza, procurando invece di avvalorare con tutti i presidii dell'eloquenza le nostre ragioni.

Non dee però mai un argomento dell'avversario nè in tutto dissimularsi nè sfigurarsi o mettersi in un falso lume. Poichè la frode verrebbe agevolmente scoperta; e allora farebbe nascere negli ascoltanti il sospetto che l'oratore o per mancanza di discernimento non sapesse conoscere, o per mancanza di lealtà non volesse confessare la forza degli argomenti contrari.

CAPO V.

(Programma N 12.)

Della Mozione degli Affetti.

La parte patetica del discorso, ossia la mozione degli affetti, è quella in cui più che in altre l'eloquenza fa prova del suo potere. Imperocchè non basta

convincere l'intelletto degli uditori, se non si sa a proposito muovere anche e piegare la volontà loro all'adempimento di quello che si desidera; nè ciò s'ottiene, se non col sapere a proposito destare in essi gli affetti convenienti.

I principali affetti che può occorrere all'oratore di eccitare, secondo le diverse circostanze, ne'suoi uditori, saranno l'oggetto del primo articolo di questo capo; nel secondo articolo esporremo alcune considerazioni generali intorno alla mozione degli affetti.

ARTICOLO I.

Dei principali affetti che all'oratore può occorrere di eccitare.

Questi sono precipuamente l'*amore* o l'*odio*; l'*ira*, l'*indegnazione* o la *mansuetudine*, la *clemenza*, la *compassione*; l'*allegrezza* o la *tristezza* e la *consolazione*; il *timore* o la *speranza*; il *coraggio* e l'*emulazione*.

Per eccitare questi affetti i mezzi più convenevoli sono i seguenti:

Amore.

L'*amore* si desta: 1.° col dipingere vivamente i pregi della persona o della cosa, verso di cui si desidera d'infiammar l'animo degli uditori: 2.° col rammentare le utilità, i beneficii che se ne sono ottenuti, e che se ne possono ottenere, essendo la gratitudine dei beni avuti, e la speranza di quelli che si possono avere, due de'più forti stimoli a conciliar l'amore.

Odio.

L'*odio* si eccita per lo contrario col presentare nel più orrido aspetto i vizi e i difetti della persona o della cosa abborrita, e i mali che ne sono provenuti o che

possono provenirne. Per questo modo Galgaco presso *Tacito* (nella vita d'Agricola) cercò d'accendere l'odio de' Britanni contro i Romani: « Ladroni del « mondo, devastate tutte le terre, in mancanza di « queste ora cercano il mare. Se ricco è il nemico, « avari; se povero, ambiziosi: non l'Oriente, non « l'Occidente può saziarli. Soli bramano con pari affetto « e le dovizie e l'inopia di tutti. L'involare, trucidare, « rapire con falsi pretesti chiamano impero; e dove « formano solitudine e deserto, là dicono pace (1). »

Ira.

L'*ira* s'attizza col ricordare agli uditori e amplificare le ingiurie che han ricevuto, massimamente se fatte con animo deliberato, e senza giusto motivo, e accompagnate da insulto o da disprezzo. In questa guisa *Demostene* si studiò di accendere l'ira degli Ateniesi contro Filippo, e *Cicerone* contro di Catilina e d'Antonio.

Indegnazione.

Si eccita l'*indegnazione* col mostrar i vizi, la viltà, la turpitudine di chi goda onori non meritati; massimamente se acquistati per torte vie, e sostenuti con alterigia e con fasto odioso. A ciò diretta è l'invettiva d'*Orazio* contro Voltejo Mena liberto di Gneo Pompeo. (Epod. IV.):

« Costui sotto il flagello de'triumviri
« Ha il banditor stancato,
« E nei fondi falerni or mille iugeri
« Solca, villan calzato.

(1) *Raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae, mare scrutantur. Si locuples hostis est, avari; si pauper, ambitiosi: quos non Oriens, non Occidens satiaverit. Soli omnium opes atque inopiam pari affectu concupiscunt: auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant.*

« D'Appio la via co'suoi destrieri ei logora:
« Egli ne'primi seggi
« Gran cavalier siede al teatro, e ridesi,
« Otton, delle tue leggi (1).
Trad. dell'Ab. Venini.

Mansuetudine e Clemenza.

La *mansuetudine*, la *clemenza*, il *perdono* s'ottiene invece confessando ingenuamente e sommessamente il mal fatto o il delitto commesso, ma esponendo al tempo stesso tutto ciò che può valere a diminuirlo, protestando che non fu per mal animo, ma per errore, o inavvertenza, o accidente, o necessità, promettendone ammenda, ricorrendo per ultimo alla bontà e generosità della persona irritata. Così *Cicerone* per placar Cesare sdegnato contro Ligario, dopo aver detto quanto giovar poteva a giustificarlo: « Così, « dice, trattar si suole dinanzi al giudice: ma io qui « parlo ad un padre. Ho errato, ho adoperato scon« sigliatamente, ne son pentito, ricorro alla tua cle« menza, chieggo perdono del mio delitto, pregoti « a condonarmelo. Se niun l'avesse impetrato, arro« gante sarebbe la mia domanda: ma se moltissimi, « deh porgi il soccorso tu medesimo, che data n'hai « la speranza (2).»

Assai pur giova per ottenere il perdono di un delitto il rammentare i meriti precedenti del reo. Con

(1) *Sectus flagellis hic triumviralibus*
Praeconis ad fastidium,
Arat falerni mille fundi iugera,
Et Appium mannis terit,
Sedilibusque magnus in primis eques,
Othone contempto, sedet.

(2) *Ad iudicem sic agi solet: sed ego ad patrem loquor. Erravi, temere feci, poenitet, ad clementiam tuam confugio, delicti veniam peto, ut ignoscas oro. Si nemo impetravit, arroganter; si plurimi, tu idem fer opem, qui spem dedisti.*

questo ottenne il vecchio Orazio che il figliuol suo, uccisore della sorella, andasse impunito. « Dunque « costui, disse egli, che testè onorato e per la sua « vittoria trionfante entrar vedeste, o Romani, ora « avvinto sotto alla forca mirar potrete fra le per- « cosse e fra i tormenti? Un sì deforme spettacolo « gli occhi medesimi degli Albani appena potreb- « bero comportare. Or va, o littore, stringi le mani « che dianzi armate procacciarono al popolo romano « l'impero. Va, fascia il capo al liberatore di questa « città; sospendilo al tronco infelice; sferzalo o den- « tro il pomerio, cioè in mezzo a que' trofei e a « quelle spoglie de'nemici, o fuor del pomerio, cioè « fra i sepolcri de'Curiazi. Perciocchè in qual parte « potrete voi condurre questo giovane, dove i monu- « menti della sua gloria non lo scampino dalla brut- « tezza d'un tal supplizio? (1) »

Compassione.

Si desta la *compassione* verso degli altrui mali: 1.° mostrandone con una viva e ben circostanziata pittura la grandezza o la diuturnità; 2.° col far vedere che l'infelice ne sia immeritevole, e degno anzi di migliore fortuna; col dimostrare l'opportunità o facilità o convenienza de' mezzi per sollevarlo. Il sottoporre poi agli occhi medesimi degli uditori l'aspetto de'mali, di cui si cerca il riparo; l'infermità, la mendicità, lo squallore, l'oppressione, l'avvilimento della

(1) *Hunccine, quem modo decoratum, ovantemque victoria incendentem vidistis, Quirites, eum sub furca vinctum inter verbera et cruciatus videre potestis? Quod vix Albanorum oculi tam deforme spectaculum ferre possent. I, lictor; colliga manus, quae paulo ante armatae imperium populo R. peperunt. I; caput obnube liberatoris huius urbis; arbori infelici suspende; verbera vel intra pomoerium, modo inter illa pila et spolia hostium, vel extra pomoerium, modo inter sepulchra Curiatiorum. Quo enim ducere hunc iuvenem potestis, ubi non sua decora eum a tanta foeditate supplicii vindicent?* Liv lib. I.

sciagurata persona, è il mezzo più valevole a movere la compassione, giacchè troppo fondato sull'esperienza è l'avvertimento d'*Orazio* (De arte poet.):

« Il cor più tardi
« Tocco è da ciò che per gli orecchi scende,
« Che non da quel che a' fidi occhi s'espone,
« E a sè lo spettator racconta (1).

Allegrezza o Tristezza.

Svegliasi l'*allegrezza* all'occasione di un avvenimento felice, come per un'illustre vittoria, o per la cessazione di una guerra disastrosa con una pace utile e onorevole, o per la guarigione, o la venuta, o il ritorno d'un personaggio riguardevole e generalmente amato, o per qualche pubblico benefizio ec.; e questa allegrezza si rende tanto maggiore non solamente quanto più grande si mostra il bene ottenuto, ma eziandio quanto giugne più nuovo e inaspettato, o quanto è stato desiderato più ardentemente, o quanto maggiormente temevasi di non conseguirlo.

Tristezza.

La *tristezza* pubblica nasce all'incontro per una pubblica calamità; qual è un terremoto, una inondazione, un incendio, una devastazione di campagne, o la morte d'una persona amata pubblicamente. L'ultimo caso somministra il soggetto delle orazioni funebri, in cui siccome la pubblica tristezza torna a lode del defunto, così l'oratore cerca d'eccitarla mostrando la grandezza della perdita fatta. Dalle altre pubbliche calamità prendono gli oratori sacri argomento per risvegliare con una salutare tristezza un'efficace com-

(1) *Segnius irritant animos demissa per aurem,*
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator.

punzione nell'animo degli uditori onde col pentimento e coll'emenda cerchino di placar l'ira del Cielo.

Consolazione.

Avviene qualche volta anche ad un pubblico oratore di dovere in una pubblica sciagura studiarsi di confortare, e rianimare gli spiriti abbattuti, come accadde a *Demostene* dopo la disperata battaglia di Cheronea. Più comunemente però la consolazione è diretta a particolari persone nelle loro private disavventure. E questa si eccita: 1.° col procurar di diminuire l'aspetto del male che dall'immaginazione, massime nei primi momenti, sempre di molto suole ingrandirsi; 2.° col risvegliar la speranza di un rimedio o di un compenso; 3.° col ricordare alla persona addolorata quei sentimenti di fortezza e magnanimità che la ragione e la religione in simili casi debbono ispirare.

Timore.

S'infonde il *timore* col mostrar la grandezza di un pericolo o di un male imminente, e l'inutilità o insufficienza de'mezzi qualor si tardi a ripararlo. Così *Cicerone*, dipinti i mali che soprastavano dalla congiura di Catilina colla figura di visione altrove accennata: « Veder già parmi questa città, splendore del mondo « e rôcca di tutte le nazioni, da universale incendio « improvvisamente distrutta ec.» soggiugne: « Laonde « dell'estrema salvezza vostra e del popolo R., delle « vostre mogli e de' vostri figli, dei minori e maggiori templi, della libertà e salute d'Italia, dell'intera repubblica, sollecitate a deliberare con diligenza e fortezze siccome avete incominciato. (1) »

(1) *Quapropter de summa salute vestra, populique R., de vestris coniugibus ac liberis, de fanis ac templis, de libertate ac salute Italiae, deque universa republica decernito diligenter, ut instituistis, ac fortiter.* In Catil. II.

Speranza e Coraggio.

La *speranza* e il *coraggio* invece s'avviva rappresentando la probabilità o facilità d'ottenere il bene che si desidera, o d'evitare il male che si teme: probabilità o facilità che ricavasi dalle proprie forze, come sono dignità, ricchezze, potenza, ingegno, esperienza, industria, robustezza ec.; 2.° da quelle che aspettiamo dagli amici; 3.° dalla debolezza degli ostacoli che oppor ci possono i nemici. Per questo modo *Cicerone* dopo aver col timore dei mali imminenti sollecitati i Romani alla spedizione contro di Catilina, gli anima colla speranza di una certa vittoria, dipingendo prima la confusione, il disordine, la debolezza delle turbe faziose che ei seco aveva, indi aggiungendo: « Schierate ora, o Quiriti, contro a queste sì egregie soldatesche di Catilina i vostri presidii e i vostri eserciti; e prima a quel gladiatore abbattuto e ferito opponete i vostri Consoli e i vostri comandamenti; poi contro quella sbattuta e debilitata banda di naufraghi fuor conducete il fiore e il nerbo di tutta Italia.» (1)

Emulazione.

A destar l'emulazione nulla più vale che il proporre lo splendore e la gloria de'grandi esemplari, specialmente della propria patria o nazione, e più ancora se sieno tuttor viventi; mostrare i mezzi con cui sono giunti alla loro grandezza; e animar la speranza di potere co'medesimi mezzi, o con altri, agguagliarli o superarli. Così *Temistocle* dalla gloria

(1) *Instruite nunc, Quirites, contra has tam praeclaras Catilinae copias vestra praesidia, vestrosque exercitus*; *et primum gladiatori illi, confecto et saucio, Consules Imperatoresque vestros opponite; deinde contra illam naufragorum eiectam ac debilitatam manum, florem totius Italiae ac robur educite.* In Catil II.

di Milziade per la vittoria di Maratona si sentì acceso di un vivo desiderio di pareggiarlo nell'arte della guerra, siccome avvenne. Così Tucidide, all'udir leggere con generale applauso da Erodoto la sua storia, tali stimoli di nobile emulazione sentì che non potè trattenerne le lagrime; il che Erodoto veggendo, disse al padre di lui: « Ben se' avventurato, che un figlio « hai sì bramoso di lode! » Nè andò molto che la gloria di Erodoto nel genere storico fu da Tucidide agguagliata.

ARTICOLO II.

Considerazioni generali intorno alla mozione degli affetti.

Dopo aver accennato i principali mezzi, con cui eccitare si possono i varii affetti nell'animo degli uditori, alcune generali avvertenze è necessario aggiugnere, che debbono aversi di mira per arrivare più agevolmente al proposto fine.

In primo luogo adunque non dee mai l'oratore sforzarsi di svegliare in altri un affetto, dal quale non sia egli medesimo vivamente commosso. « Se vuoi ch'io pianga, dei tu pria dolerti (1), dice *Orazio* egregiamente a questo proposito: e *Cicerone* più a lungo nel secondo libro *de Oratore* esige « che tutti i movimenti « che l'oratore vorrà destare ne' giudici, in lui mede- « simo veggansi impressi. Perciocchè non è agevole, « dice egli, il far che adirisi il giudice contro di quel « che tu brami, se tu medesimo soffrirlo sembri placi- « damente; nè che l'odii, se te prima non vegga tutto « d'odio infiammato; nè che pieghisi a compassione, se « colle parole, colle sentenze, colla voce, col volto, « colle lagrime finalmente non gli manifesti i segni

(1) *Si vis me flere, dolendum est*
Primum ipsi tibi. De Art. poet.

« del tuo dolore. Come non v'ha materia così facile
« ad avvampare, che possa accendersi, ove il fuoco
« tu non v'accosti; così non v'ha mente sì apparec-
« chiata a sentire la forza dell'oratore, che possa mai
« riscaldarsi, ove tu stesso infiammato ed ardente a
« lei non t'appressi (1). »

In secondo luogo non dee tentarsi di movere il cuore, se l'intelletto prima non è ben convinto, che la passione la quale vuolsi eccitare sia giusta, convenevole, doverosa, adattata alle circostanze. Chi volesse destare un affetto, che l'uditore non vedesse ragione sufficiente di dover concepire, si renderebbe ridicolo.

3.° Deesi perciò alla mozion degli affetti saper trascegliere il luogo opportuno. Questo suol essere comunemente la perorazione, essendo, a cose eguali, conveniente il serbarsi ad infiammar l'animo degli uditori dopo che le ragioni abbiano prodotto sulla lor mente l'intero effetto. Contuttociò, se l'occasione presentasi di destare a proposito qualche movimento anche nel mezzo del discorso, non dee tralasciarsi.

4.° Dee guardarsi però di non dare all'uditore verun annunzio preventivo, che vogliasi entrare nella parte patetica: ciò non farebbe che metterlo in guardia e raffreddarlo. Il miglior metodo è di condurvelo insensibilmente, e con accorta prepararazione metterlo in tali circostanze, e tali immagini presentargli che scaldino le sue passioni prima ch'ei se n'avvegga.

A ciò, in quinto luogo, è necessario saper usare il

(1) *Ut omnes motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi atque inusti esse videantur. Neque enim facile est perficere, ut irascatur, cui tu velis, iudex, si tu ipse id lente ferre videare; neque ut oderit eum quem tu velis, nisi te ipsum flagrantem odio antea viderit; neque ad misericordiam adducitur, nisi ei tu signa doloris tui verbis, sententiis, voce, vultu, collacrymatione denique ostenderis. Ut enim nulla materies tam facilis ad exardendum est, quae, nisi admoto igne, ignem concipere possit; sic nulla est mens tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam et ardens accesseris.*

linguaggio e lo stile che alle passioni conviene. Osservisi in qual maniera s'esprima chi trovasi agitato da una passione forte e reale: il suo linguaggio si vedrà sempre senza affettazione e semplice; animato bensì da forti e ardite figure, ma nudo di ornati e di finezze. Da uomo appassionato non ha agio d'andar rintracciando i giuochi d'immaginazione. L'animo suo tutto pieno dell'oggetto che lo riscalda, altro non cerca, se non di presentarlo in tutte le circostanze e con tutta la forza, con cui lo sente. Tale esser dee lo stile dell'oratore, ove voglia esser patetico; e tale sarà, qualor parli secondo un reale ed intimo sentimento.

Perciò in sesto luogo deesi pur fuggire d'intrecciare nella parte patetica del discorso alcuna cosa di diverso genere; lasciar da banda ogni digressione che possa interrompere o distornare il naturale corso dell'affetto che a nascere incomincia; sacrificare ogni ornamento comunque splendido che divertir possa la mente dal principale oggetto, e trattenere piuttosto l'immaginazione che movere il cuore. Perciò le similitudini in mezzo alla passione sono sempre inopportune, specialmente se troppo artificiose; e pericolosi sono pure i troppo lunghi e sottili ragionamenti, quando trattasi di eccitare forti commozioni. Pochi argomenti ma efficaci, pochi sentimenti ma energici, produrranno assai più effetto che le lunghe dicerie e le più ricercate o più ingegnose acutezze.

In settimo ed ultimo luogo lo stesso patetico non dee mai prolungarsi soverchiamente. I fervidi moti sono troppo violenti per esser durevoli. Soprattutto fuggasi di spingere la passione troppo oltre, o d'innalzarla sopra lo stato naturale. Chi sforzasi di accendere i suoi uditori oltre al dovere, adopera, senza avvedersene, il mezzo più efficace di raffreddarli. Un esempio di ciò abbiamo in *Cicerone* medesimo nella settima delle sue Verrine, in cui dopo avere con tutti i più forti colori dipinta la crudeltà di Verre

contro di Gavio cittadino romano, e destata contro di quello l'indegnazione più viva, per voler portare la cosa più innanzi, scema, invece d'accrescere, l'impressione già fatta. « Se queste cose, egli dice, « io descrivessi, non a'cittadini romani, non agli « amici della nostra città, non a persone che udito « avessero il nome del popolo romano; finalmente « se non agli uomini, ma alle bestie, e per andare « più innanzi, se in qualche desertissima solitudine « ai sassi ed agli scogli me ne dolessi, pur tutte le « cose mute e inanimate a tanta e sì indegna atro- « cità rimarrebbono commosse: (1) » dove la studiata amplificazione, l'iperbole eccessiva, la declamazione ampollosa fanno svanire tutto il patetico.

CAPO VI.

—

(Programma N. 12).

—

Della Perorazione e Conchiusione.

Quando il discorso ammetta la mozione degli affetti, questa, come abbiamo detto, riserbasi principalmente alla perorazione.

Ma non ogni ragionamento richiede che abbiansi ad eccitare le passioni. In un discorso di semplice discussione il patetico sarebbe fuor di proposito. Qui giova invece il riassumere in breve tutti gli addotti argomenti, mettendo in ultimo il più calzante, perchè ne rimanga nella mente degli uditori un'impressione viva e profonda.

(1) *Si haec non ad cives romanos, non ad amicos nostrae civitatis, non ad eos, qui populi romani nomen audissent; denique si non ad homines, verum ad bestias, atque, ut longius progrediar, si in aliqua desertissima solitudine ad saxa et ad scopulos haec conqueri et deplorare vellem; tamen omnia muta et inanimata, tanta et tam indigna rerum atrocitate commoverentur.*

Egli è poi di somma importanza in ogni ragionamento il saper cogliere il preciso tempo di conchiudere; sicchè il discorso arrivi al giusto punto senza finire bruscamente e all' improvviso, nè ingannar l'aspettazione degli uditori, stancandoli con un soverchio allungamento, quando si credevano al fine già pervenuti.

È pur di mestieri il saper terminare con grazia, con vigore, con dignità, sicchè gli animi degli ascoltanti si lascino tuttora riscaldati, e si licenzino con una favorevole disposizione non meno verso al soggetto che all' oratore.

CAPO VII.

Della Pronunzia e dell' Azione.

Demostene interrogato qual fosse il primo pregio d'un oratore, ripose il *porgere*; poi quale il secondo, ed il terzo, di nuovo ripose il *porgere*. E certamente la maniera del porgere è di tanta importanza, che assai più effetto farà sull'animo degli uditori un mediocre discorso ben presentato che un buono recitato in maniera sgarbata o melensa.

Nè ciò è senza ragione. Perocchè il tono della voce, gli sguardi, i gesti e in genere l'azione tutta del porgere, siccome accostansi maggiormente al linguaggio della natura, così sono interpreti delle idee e degli affetti nostri assai più fedeli, più pronti o più vivaci che non le stesse parole.

Perciò veggiamo sovente, che uno sguardo espressivo, ed un grido appassionato, senza parole, trasmettono in altrui idee più vive, e destano passioni più forti che non farebbe il più eloquente discorso: laddove un ragionamento languidamente pronunciato fa credere che l'oratore medesimo non senta quello che dice. E di questo appunto acconciamente si valse *Cicerone* contro M. Callidio, il quale accusava uno

d'aver tentato d'avvelenarlo; ma espoveva l'accusa in maniera fredda e senza nessun vigore d'azione. « Se tu non fingessi, o M. Callidio, diss'egli, tratte-« resti tu a cotesto modo la cosa? (1) »

Gli oggetti, che un pubblico dicitore dee particolarmente aver di mira per conformarvi la sua maniera del recitare, sono due: 1.° di recitare in modo che sia agevolmente e pienamente inteso da tutti; 2.° di recitare con grazia e con forza, onde piacevolmente intertenere e muovere efficacemente i suoi uditori.

ARTICOLO I.

Della chiarezza nel recitare.

A farsi intendere chiaramente e agevolmente richiedesi un giusto grado nella forza e sonorità della voce, e una distinta, posata e convenevol pronunzia.

Perciò in primo luogo dee l'oratore sforzarsi di empiere colla sua voce tutto lo spazio occupato dall'udienza.

La forza di voce, che a ciò si richiede, dipende in gran parte dalla natura; ma può anche ricevere molto aiuto dall'arte, vale a dire dal giusto tono e dall'accorto maneggio di quella.

Ognuno nella sua voce ha tre toni, l'alto, il mezzano ed il basso. L'alto è quello che si usa allorchè chiamasi alcuno assai di lontano; il basso è quel che s'accosta al parlar sotto voce; il mezzano è quel che impiegasi nel comune conversare, e che dovrebbesi pur adoperare ordinariamente ne' pubblici discorsi.

Egli è un errore il supporre che abbia a prendersi il più alto tono di voce per farsi ben intendere da una grande adunanza. Quest'è confonder tra loro due cose ben differenti il tono della voce e la forza del

(1) *An tu, M. Callidi, nisi fingeres, sic ageres?*

suono. Un parlatore può rendere la sua voce più forte, senza alterare il tono; e noi possiamo sempre dar maggior corpo e più durevole forza di suono a quel tono di voce, a cui siam costumati nel conversare, che ad un tono più alto, il quale difficilmente può sostenersi.

Utile regola in ciò è il fissar l'occhio alle persone più distanti, e supporre di parlare con quelle; perciocchè naturalmente e meccanicamente noi proferiamo le parole con quel grado di forza che possa farci ascoltare dalle persone, a cui dirizziamo il discorso.

La seconda cosa, ed ancor più essenziale, che a farsi ben intendere si richiede, è la distinta articolazione. Con questa un uomo di debole voce arriverà più lontano, che non possa una voce forte male articolata. A ciò pertanto ogni pubblico dicitore dee porre moltissima cura, e far che ogni sillaba, ogni lettera si senta distintamente, senza mozzarne alcuna o masticarla fra i denti o appannarla. Difetto comune dei Lombardi è principalmente di mozzare l'ultima sillaba delle parole terminate in *e* ed in *o*, il che viene dal pronunziare queste vocali sul fine della parola sì strette e chiuse, che appena si sentono: del qual difetto sono esenti i Toscani ed i Romani, che l'*e*, e l'*o* finali proferiscono sempre più aperte.

La terza cosa, che si richiede, è il pronunziare con un convenevole grado di posatezza. La precipitazione del parlare confonde ogni articolazione ed intelligenza: come dall'altro canto una pronunzia stentata e strascinata rende ogni discorso noioso e pesante. Una posatezza decente per lo contrario dà forza e dignità al ragionamento, è d'un grande aiuto alla voce per le pause che permette di fare più facilmente, ed abilita il parlatore a spiegare tutti i suoi suoni con maggior forza e modulazione.

La quarta cosa, che deve attentamente studiare ogni pubblico dicitore, è la proprietà della pronunzia, cioè il saper dare a ciascuna parola quel suono che il più

corretto e gentile uso della lingua le appropria, schivando le pronunzie rozze o volgari o dei corrotti dialetti. In questo la pronunzia de' Romani supera tutte le altre d'Italia, e ancor de'Toscani medesimi, le cui aspirazioni sostituite al *ca, che* ec. rendono soventi volte il suono delle parole e confuso ed ingrato.

ARTICOLO II.

Della grazia e della forza del recitare.

Queste da quattro capi principalmente dipendono, *enfasi, pause, toni* e *gesti.*

1.° L'*enfasi* è quel più gagliardo e pieno suono, con cui vogliamo che fèrmisi dall'uditore particolarmente l'attenzione. Dall'accorto maneggio dell'enfasi dipende tutta la vita e lo spirito d'ogni discorso: e col solo diversificare la collocazione di quella noi possiamo presentare agli uditori il medesimo sentimento in aspetto affatto diverso. Nelle seguenti parole del Salvatore a Giuda: « Tu tradisci con un bacio il figliuolo dell'Uo-« mo! » facendo forza sul *Tu*, si mostra l'ingratitudine di Giuda per la relazione che aveva col suo Maestro; facendola sul *tradisci*, risalta l'enormità del delitto di tradimento; appoggiando sulle parole *con un bacio*, rilevasi l'indegnità del mezzo adoperato, col volgere ad offesa un segno di amicizia e benevolenza; finalmente battendo la voce sul *figliuolo dell'Uomo*, s'indica la gravità dell'offesa per la dignità della persona oltraggiata. Le quali cose si possono anche rilevar tutte quante, facendo sopra ciascuna un'enfasi separata, come: *Tu!... tradisci!... con un bacio!... il Figliuolo dell'Uomo!*

Non sono però le enfasi da moltiplicarsi soverchiamente. Se il parlatore con una copia d'enfasi risentite cerca di dare grande importanza a tutti i nonnulla, ben presto insegna a non farne più nessun conto. Il riempire ogni sentenza di parole pronunziate enfati-

camente, è come riempiere in un libro tutte le pagine di parole corsive, che invece di distinzione generano confusione maggiore.

In tutti i discorsi preparati, per avvezzarsi a collocar l'enfasi a'debiti luoghi, sarebbe di grande utilità il leggerli prima e recitarli privatamente, notando colla penna le parole enfatiche in ogni sentenza, o almeno nelle parti più rilevanti dei discorso, e metterle fissamente a memoria, invece di abbandonare, come si fa comunemente, questa parte essenzialissima della declamazione all'atto stesso della pubblica recita, e agli accidenti che quivi possono intravvenire.

2.° Le *pause* sono di due specie, vale a dire le enfatiche, e quelle che servono soltanto a distinguere i sensi.

Una pausa enfatica si suol fare dopo aver detta alcuna cosa di particolare momento, su cui vuolsi fermare l'attenzione dell'uditore: e qualche volta pur si premette. Siffatte pause producono lo stesso effetto come le forti enfasi; e sono soggette alle medesime regole, specialmente a quella, che non siano ripetute troppo sovente.

Ma il più frequente e primario uso delle pause è quello di segnare le divisioni dei sentimenti; e nel tempo stesso dar campo all'oratore di prender fiato. La propria e graziosa distribuzione di queste pause è uno degli artificii più delicati e più difficili nel recitare. Il governo del fiato richiede moltissima cura, sicchè il dicitore non sia costretto a staccare le parole che per la loro connessione domandano d'essere proferite senza la minima separazione. È un inganno il credere che abbiasi a prender fiato solamente alla fin del periodo, ove la voce viene declinando. Può facilmente pigliarsi anche negl'intervalli del periodo, ove la voce è sospesa solo per un momento; e con questa economia si può averne sempre una provvigione sufficiente per recitare anche i più lunghi periodi senza sconvenevoli interrompimenti.

Della durata di queste pause non può darsi esatta misura. Talvolta conviene una lieve e semplice sospensione di voce; talor richiedesi nella voce un principio di cadenza; e talora quella cadenza totale che denota la fine del periodo. In tutti questi casi dobbiamo prender norma dalla maniera, con cui la natura c'insegna a parlare, qualora siamo impegnati in un premuroso discorso con altri.

Una particolare difficoltà nel far le pause assestatamente (che sebbene appartenga propriamente alla parte III, non vogliamo lasciar d'accennare in questo luogo, giacchè ce n'offre l'occasione,) si é quando si hanno a leggere o recitare de' versi. La difficoltà nasce dal combinare la melodia del verso, che detta all'orecchio le sue proprie pause, con quelle del senso che qualche volta sono poste a luoghi differenti.

Due specie di pause appartengono alla musica del verso, l'una delle quali è sul fine di esso, l'altra nel mezzo secondo gli accenti.

Rispetto alla pausa finale, ne' versi sciolti massimamente, nei quali v'ha gran libertà di legare un verso coll'altro, e sovente senza sospensione di senso, è stato quistionato, se per leggerli con proprietà debbasi avere alcun riguardo alla fine del verso.

Or sul teatro, ove dee sempre schivarsi l'apparenza di parlare in versi, non v'ha dubbio, che quelle cadenze del verso, le quali non fa pausa col senso, non debbano rendersi percettibili all' orecchio. Ma nelle altre occasioni ciò mal converrebbe; imperocchè a che serve la melodia, o a qual fine il poeta compone in versi, se nel leggerli sopprimiamo i suoi numeri e li degradiamo a mera prosa? Dobbiamo adunque leggerli in maniera da rendere ognuno di quelli sensibile all' orecchio. Al tempo stesso però dobbiamo in ciò evitare ogni apparenza di cantilena. La chiusa del verso, dove non v'e pausa nel senso, non dee distinguersi con quel tono che s'usa al finire della sentenza; ma senza abbassare, o alzar la

voce, deve soltanto accennarsi con quella leggiera sospensione che possa distinguere il passaggio da un verso all'altro, senza pregiudicare al sentimento.

Rispetto all'altra pausa che cade nel mezzo del verso, allorchè essa coincide colle divisioni del senso, il verso è facile a recitarsi. Ma quando non coincíde, v'ha un certo contrasto fra il senso e il suono, che rende difficile il leggere graziosamente sì fatti versi. In tal caso la regola è di badare principalmente alla pausa che chiede il senso. Il trascurare quella del verso può render questo un po'disarmonico; ma l'effetto sarebbe assai peggiore, se al suono venisse sacrificato il sentimento. Questi casi però di rado s'incontrano nelle opere de'migliori poeti, i quali per evitar questo sconcio, hanno cura di far che il senso finisca sempre, ove cade l'accento del verso.

III. I *toni* consistono nelle modulazioni della voce, ossia nelle note e variazioni di suono che usiamo parlando pubblicamente. Quasi ad ogni sentimento, e massime ad ogni gagliardo affetto, la natura ha adattato un qualche particolar tono di voce. Ogni uomo, quand'è impegnato a parlare di qualche cosa, che fortemente gli sta a cuore, anche nel comune favellare usa naturalmente un tono eloquente e persuasivo. Or questo medesimo è quel che si deve esprimere e nel fôro e sul pulpito e nelle pubbliche adunanze, non formarsi, come da alcuni malamente si pratica, cantilene monotone, o caricate, e affettate, o contrarie alla natura.

« Parla: vizio comune è che nessuno
« Parli, ma a tesa voce ognor declami.
« Com'uom tu parla: questi mugge o latra,
« Quegli urla, un altro raglia: udir non puoi
« Mai voce d'uom che con ragion favelli (1).

(1) *Loquere: hoc vitium commune, loquatur*
Ut nemo, ac tensa declamitet omnia voce:
Tu loquere, ut mos est hominum; boat et latrat ille;

Così dice assestatamente un poeta del secolo XVII in un poemetto intorno al gesto e alla voce dell'oratore.

IV. Rispetto ai *gesti*, e a ciò che nel pubblico aringare generalmente chiamasi *azione*, la regola fondamentale è quella stessa che abbiamo testè accennata riguardo ai toni. Pongasi mente agli sguardi, ai gesti, ai movimenti della persona, con cui la premura, l'indegnazione, la compassione, il dolore, e gli altri affetti si palesano più vantaggiosamente nel comune favellare degli uomini, e questi prendansi per modello. Siccome alcuni però hanno naturalmente dei movimenti sgarbati, che è necessario correggere, così a tal fine aggiugneremo le seguenti avvertenze.

Chi parla in pubblico dee studiarsi di conservar la maggior possibile dignità in tutta l'attitudine del suo corpo. Dee scegliere generalmente una positura diritta, e piantarsi fermamente, sicchè abbia una franca e piena padronanza di tutti i suoi moti. Ogni inclinazione che adoperi, dev'essere all'innanzi verso gli uditori, ch'è l'espressione naturale della premura, eccetto quando abbia a significare per lo contrario ripugnanza o abborrimento. Quanto al contegno, esso deve corrispondere alla natura del discorso; e ove non s'abbia ad esprimere una particolare commozione, un contegno serio e virile è sempre il migliore. Gli occhi non debbono mai esser fissi sopra d'un solo oggetto, ma placidamente girare su tutta l'udienza. La parte principale del gesto consiste nel movimento delle mani: gli antichi, forse con troppo rigore, condannavano tutti i movimenti fatti colla sola sinistra; ma sebbene abbastanza non veggasi perchè questi abbiano sempre ad offendere, è naturale però, che la destra abbia più frequentemente ad usarsi. I caldi affetti ricchieggono che il moto d'ambe le

Ille ululat, rudit hic (fari si talia dignum est);
Non hominem vox ulla sonat ratione loquentem.

mani si corrisponda. Ma o si gestisca colla destra, o colla manca, o con ambedue, egli è regola essenziale che tutti i loro movimenti siano liberi e facili. I moti ristretti e legati generalmente sono poco graziosi: il perchè debbono essi procedere dalla spalla piuttosto che dal gomito. Anche i movimenti verticali dall'alto al basso, che un poeta chiama piacevolmente salutar l'aria, di rado sono gradevoli; e più graziosi comunemente sono gli obliqui. Schivar si debbono parimente i moti troppo subitanei e rapidi: la premura si può ottimamente mostrare anche senza di quelli. « Fa tutto soavemente, dice il primo tra « i drammatici e attori inglesi *Shakespeare*; ed anche « nel torrente e nella tempesta della passione, sappi « usare un temperamento che la raddolcisca. »

Soppratutto, siccome nell'enfasi, nelle pause e nei toni, così anche nei gesti e nel portamento, fuggasi ogni affettazione che sempre guasta ogni cosa. Le nostre maniere, quali che sieno, sien nostre proprie, non imitate da altri, non prese da alcun modello immaginario. Tutto quello che è nativo, comunque accompagnato da qualche difetto, piace sempre assai più, perchè ci presenta l'uomo nell'esser suo, e perchè mostra sempre di derivare dal cuore: laddove una maniera adorna di grazie studiatamente acquistate, se non è facile o sciolta, se scopre l'arte e l'affettazione, non può a meno di disgustare.

CAPO VIII.

Dell'eccellenza nell'arte oratoria, e de'mezzi onde arrivarvi.

Il divenir eccellente oratore, nel suo vero e proprio significato, è cosa al certo da non potersi ottenere sì facilmente. L'eloquenza è una delle maggiori prove dell'umano potere: è l'arte di persuadere e di comandare agli uomini, l'arte non di piacere soltanto

all'immaginazione, ma di forzar l'intelletto ed il cuore, d'interessar gli uditori a segno d'impadronircene, e strascinarli con noi dovunque n'aggrada. Quante doti e naturali e acquistate concorrer non debbono per condurre quest'arte a perfezione! Una gagliarda e ferma immaginazione richiedesi, una pronta e vivace sensibilità di cuore, congiunte con sodo giudizio, con buon senso, con presenza di spirito; il tutto perfezionato da lungo studio intorno allo stile e al modo di comporre; sostenuto poi dalle doti esteriori di una graziosa maniera, di una presenza dignitosa, di una voce piena, sonora, pieghevole. Qual maraviglia pertanto, che il perfetto oratore sia uno de'caratteri più diffiicili e più rari a trovarsi!

Non è tuttavia da disperare. Anche al disotto dell'assoluta perfezione v' ha molti gradi che occupare si possono con onore, e quanto quella è più rara e difficile, tanto maggior gloria è l'accostarvisi da vicino, quand'anche non si potesse giugnervi interamente.

Quello che occupa il primo e più alto grado nell'ordine de'mezzi per acquistar lode nell'eloquenza, è il carattere e la disposizione personale.

Perchè uno sia oratore veramente persuasivo, niuna cosa è più necessaria che l'esser probo e virtuoso. Era assioma fra gli antichi, che non può essere oratore chi non è uomo dabbene: *non posse oratorem esse, nisi bonum virum.* Imperocchè alla persuasione troppo essenziale è la buona opinione che abbiasi della probità, del candore, del disinteresse e delle altre qualità morali di chi si affatica a persuadere. Queste dan peso e vigore a tutto ciò che egli dice, dispongono l'animo nostro ad ascoltarlo con attenzione e piacere, e creano in noi una segreta propensione a favore del partito da lui abbracciato. Laddove, se l'oratore cade in sospetto di malizia e di doppiezza, o di basso e corrotto animo, tutta la sua eloquenza perde ogni forza.

Oltrecciò la virtù moltissimo giova per sè medesima allo stesso progresso dell'eloquenza. Ella eccita una generosa emulazione, avviva l'industria, lascia la mente libera e sgombra, la rende padrona di sè medesima, allontanando quelle passioni torbide e tumultuose che sono il maggior ostacolo ad ogni profitto ne'buoni studi.

S'aggiunga che solo da una vera e genuina virtù scaturiscono que'sentimenti che hanno sempre maggior potere sul cuore altrui. Per quanto il mondo sia guasto e corrotto, niuna cosa ciò non ostante ha sì grande impero sull'animo degli uomini e sì generale quanto la virtù. Niun linguaggio è inteso sì universalmente, e penetra con tanta forza, quanto il nativo linguaggio di un degno e virtuoso sentimento. Sol quegli adunque, che possiede con veracità e con pienezza tai sentimenti, può favellare al cuore nel suo proprio linguaggio.

I sentimenti e gli abiti virtuosi che particolarmente debbonsi coltivare da chi aspira a distinguersi negli altri generi dell'oratoria, sono i seguenti: l'amore della giustizia e dell'ordine; l'amor dell'onesto e del vero; l'odio alla frode, alla doppiezza, alla corruzione; la magnanimità; l'amor della patria e del pubblico bene; lo zelo per tutti i grandi e nobili divisamenti; il rispetto a tutti i degni e virtuosi caratteri; una viva compassione per tutte le ingiurie, le miserie, le angustie de'nostri simili; un cuore che facilmente s'intenerisca, che facilmente s'investa delle altrui circostanze, e le renda sue proprie.

Dee pure studiarsi da ogni oratore un savio accoppiamento di modestia e di coraggio. La modestia è essenziale, siccome quella che ognor si suppone (e giustamente) compagna del merito, e che dovunque si mostra, previene sempre in suo favore. Ma ella non deve degenerare in eccessiva timidità. Ogni oratore dee avere qualche fiducia in sè medesimo, ed assumer quell'aria, non di presunzione, ma di fer-

mezza, che mostri un'intima persuasione della verità o della giustizia di ciò ch'ei dice: cosa di molto momento per far impressione in chi ascolta.

Dopo le morali qualità, ciò che in secondo luogo più si richiede in un oratore, è buon fondo di cognizioni. Vien sovente da *Cicerone* e da *Quintiliano* insinuato, che di tutte le arti e discipline deve un oratore esser istrutto; e a ragione pur dice *Orazio* (De Arte poet.):

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Chi vuol arringare nel fôro, dee pienamente impossessarsi delle leggi e di tutta la dottrina e la pratica che può esser utile per sostenere una causa o convincere un giudice.

Chi vuol parlare dal pergamo, deve attentamente applicarsi allo studio delle teologiche dottrine, delle pratiche religiose, della morale, dell'umana natura, onde arricchirsi di tutte le parti da cui può ritrarsi materia d'istruzione o di persuasione.

Chi vuol disporsi a parlare in una pubblica adunanza, debb'essere pienamente informato degli affari che a quella appartengono, dee studiare le forme del deliberare, del procedere, ed istruirsi minutamente di tutti i fatti, su cui la discussione deve aggirarsi.

Oltre le cognizioni che propriamente spettano alla sua professione, un oratore che aspiri all'eccellenza dee pure applicarsi, per quanto il permettono le sue occupazioni, a tutti i rami della colta letteratura. Lo studio della poesia singolarmente gli può esser utile in molte occasioni per abbellire il suo stile, per suggerirgli immagini vive e piacevoli allusioni. Lo studio della storia può essergli ancor più utile, giacchè la notizia de'fatti di eminente carattere, e del corso esperimentato delle umane vicende, trova luogo in mille circostanze.

L'abito dell'applicazione e dello studio è necessario in terzo luogo. Senza di questo è impossibile che uno riesca eccellente in cosa alcuna. Non è da sperare, che

in poco tempo ei possa crescere a segno da divenire bravo avvocato o predicatore o arringatore ne'pubblici parlamenti. Per giungere all'eccellenza non basta una leggiera applicazione per salto o qualche anno di studio interrotto. Non si può quella ottenere che per mezzo di uno studio regolare passato in abitudine, e pronto a riprodursi ovunque capiti l'occasione. Chi è destinato ad essere eccellente in un'arte, specialmente nell'arte del dire, più che da alcun altro segno, si dee conoscere da un vivo entusiasmo per quest'arte, entusiasmo che infiammando l'animo suo verso l'oggetto che si propone, gli renda dolce ogni fatica per conseguirlo. Questo è ciò che ha caratterizzato i grand'uomini dell'antichità; e questo dee distinguere i moderni che seguir vogliano le loro tracce.

In quarto luogo non poco contribuirà alla perfezione in quest'arte una saggia attenzione a'migliori modelli. Ognuno che parla o scrive dee certamente sforzarsi di aver qualche cosa di proprio che caratterizzi il suo comporre e il suo stile; perocchè una servile imitazione avvilisce l'ingegno, o ne mostra anzi il difetto. Contuttociò non vi ha genio tanto originale che non possa cavare qualche profitto da'buoni esemplari: sempre essi somministrano qualche nuova idea, sempre giovano ad ampliare o correggere le nostre proprie: essi accelerano il corso dei pensieri, e destano, se non altro, un'utile emulazione.

Ma troppo importa il saper fare una buona scelta de'modelli che prendonsi ad imitare; e in questi pure convien ricordarsi che non tutto egualmente è imitabile. Fra gli antichi i due grandi esemplari son certamente *Demostene* e *Cicerone*. Circa ai moderni, per la eloquenza sacra servir possono i vari predicatori altrove accennati, e il *Segneri* principalmente; per l'eloquenza del fòro posson giovare in molta parte le orazioni del *Badoaro*; negli altri generi le orazioni d'*Alberto Lollio* comunemente son fredde e verbose, quelle di Monsignor *Della Casa* hanno assai maggior forza, ma

con qualche affettazione; le Prose Fiorentine possono darci molti esempi di colto stile, ma in esse pur l'eloquenza non vedesi nè molto animata nè molto robusta. Ingegnose sono le tre orazioni di *Francesco Maria Zanotti* sopra le arti del disegno. A questi ultimi tempi si è introdotto anche in Italia il costume di tessere elogi agli uomini celebri, e alcuni hanno assai merito, specialmente quello del Conte *Agostino Paradisi* pel Maresciallo Montecuccoli.

In quinto luogo, oltre l'attenzione a'migliori modelli, necessario mezzo a perfezionarsi è il frequente esercizio sì del comporre che dell'arringare. Più utile senza dubbio è quella specie di comporre, che immediatamente appartiene al genere di pubblico ragionare, a cui uno s'è dedicato. Ma è però da avvertire, di non permettersi mai un comporre trascurato in niun genere, qualunque sia. Anche ne'componimenti più ordinari, in una lettera, in un famigliare discorso, chi ama d'apprendere a parlare e a scrivere lodevolmente, dee condursi con proprietà ed esattezza.

Non è in sesto ed ultimo luogo da trascurarsi per la pratica dell'eloquenza lo studio degli scrittori di critica e di rettorica. Se non bastano per sè soli a formare un oratore, giovano però a metterlo sulla retta strada, a insegnargli i mezzi onde avanzarsi nella vera eloquenza, a prevenirlo degli errori e traviamenti a cui l'ingegno mal regolato potrebbe abbandonarsi. In questo pure gli antichi critici, *Aristotile, Demetrio Falereo, Dionigi d'Alicarnasso, Longino*, e soprattutto *Cicerone* e *Quintiliano* sono da studiarsi a preferenza de'moderni: sebbene anche i trattati di *Rollin, Batteux, Bohours, Crevier, Gibert, Condillac, Villa, Parini*, e specialmente l'operetta di Monsignor *Fénélon* intorno all'eloquenza, esser possano di non leggiero profitto.

SEZIONE III.

Degli altri generi del comporre in prosa.

I varii generi del comporre in prosa, dopo i pubblici ragionamenti, sono, come abbiamo detto, precipuamente gli *scritti storici*, i *didattici* o *istruttivi*, i *dialoghi*, le *lettere*, le *novelle* ed i *romanzi*, di cui qualche cosa prenderemo ora a dire particolarmente.

CAPO I.

—

Programma N. 13-14)

—

Della Storia.

Il fine primario della storia è il ricordare per istruzione degli uomini la verità dei fatti accaduti. Qualità fondamentali dello storico debbono essere pertanto l'imparzialità, la fedeltà e l'accuratezza. Ei non debbe essere nè panegirista, nè satirico, non deve prender parte alle fazioni nè dar luogo alla passione, ma contemplando gli avvenimenti e i caratteri con occhio imparziale, dee presentare ai suoi leggitori una copia fedele dell'umana natura.

Non però ogni fatto, ancorchè vero, merita d'essere dalla storia rammentato; ma quelli soltanto che servir possono per applicare gli avvenimenti delle passate età alla nostra propria istruzione. I fatti debbono essere rilevanti, esposti coll'indicazione delle cause e degli effetti, e presentati con ordine chiaro e distinto. Imperocchè il grande oggetto della storia è di renderci saggi e supplire al difetto dell'esperienza; al qual fine, se non avvalora i suoi ammaestramenti colla medesima forza, ne somministra però in maggior numero. Suo oggetto è parimente di accrescere le nostre co-

gnizioni intorno ai caratteri degli uomini, ed esercitare il nostro giudizio sopra gli umani avvenimenti. Non dee pertanto essere una ciancia solo destinata al piacere. La gravità e la dignità sono i suoi caratteri essenziali: niun vano ornamento dee impiegarvisi, niun lusso di stile, niuno sfoggio d'ingegno. Lo storico dee sostenere il carattere d'un uomo saggio che scrive per istruzione della posterità, che ha cercato di ben informarsi delle cóse, che le ha ponderate accuratamente, che parla più al giudizio che all'immaginazione.

Non per questo disdice una narrazione adorna e animata. La storia ammette anch'essa gli opportuni ornamenti, la vivezza e l'eleganza; ma gli ornamenti vogliono essere accoppiati sempre alla dignità, e non debbono apparir ricercati, ma nati spontaneamente da uno spirito animato da'fatti che viene esponendo.

Sotto al nome di scritti storici comprendonsi anche gli annali, le memorie e le vite. Ma queste sono specie subordinate, sopra le quali faremo in appresso alcune osservazioni, dopo che avremo considerato ciò che appartiene ad una regolare e legittima storia.

Questa può essere di due maniere: o l'intera storia di uno Stato e d'un popolo nelle sue varie risoluzioni, come la storia romana di *Tito Livio*; oppure la storia di qualche grande avvenimento, o di qualche periodo di tempo che possa riguardarsi come formante un tutto per sè medesimo, quale è la storia di *Tucidide* intorno alla guerra del Peloponneso.

La storia suolsi generalmente dividere, quanto alla estensione dei fatti che abbraccia, in *universale, particolare* ed *individuale.*

La storia universale è quella che si propone di narrare tutti i fatti umani, degni di storia, in qualunque tempo o in qualunque luogo della terra siano essi avvenuti. Due sono i metodi che gli scrittori seguono in essa, l'*etnografico* e il *sincronistico*. Consiste il primo nel narrare di seguito i fatti delle varie nazioni; il

secondo nel raccontare cronologicamente o per ordine di tempi i fatti di tutte in modo parallelo o simultaneo. Giova quello maggiormente alla parte antica della storia, poichè ne'tempi rimoti le nazioni viveano le une separate dalle altre, e di rado i fatti d'un popolo avevano relazione con quelli d'un altro; è questo più conveniente alla parte moderna, essendo nell'età, di cui essa discorre, le nazioni, specialmente d'Europa, così collegate fra loro, che dai grandi fatti di ciascuna di esse derivano importanti conseguenze per tutte.

Particolare è la storia, che narra i fatti d'una porzione soltanto dell'umanità, come di alcune parti della terra, di un qualche Stato o d'una qualche città. Ove nel suo significato particolare abbracci ancora molti individui, come p.e. Stati diversi, può anche prendere il nome di storia generale di quel dato luogo, di cui tratta, come storia generale d'Europa, d'Italia, ecc.

Individuale è la storia, che ha per iscopo il raccontare un solo fatto, preso separatamente dagli altri, o la storia d'un uom solo. Nel primo caso dicesi *monografia*, nel secondo *biografia*. Alle monografie appartengono p. e. le due storie di Sallustio *della congiura di Catilina* e *della guerra di Giugurta*: alle biografie le *vite* di Cornelio e di Plutarco.

Risalendo dai fatti alle idee o ai concetti, che sotto quelli si racchiudono, viensi a creare la filosofia della storia; la quale più propriamente appartiene agli scritti didattici, e consiste nel cercare di giungere dalla meditazione degli umani avvenimenti a trovare la storia generale e filosofica dell'umanità e le vie della Provvidenza colle vicende progressive di quella. Questo genere d'investigazioni fu ridotto a scienza da Giambattista Vico, maraviglioso ingegno italiano. Egli è però necessario di avvertire, che può essere utile e sicura sol quando ha il fondamento nei fatti; e si muta al contrario in fonte di errori e di pregiudizii, quando lo scrittore ne fa uso per manifestare

qualche suo sistema preconcetto, e tira per forza i fatti a spiegazione e conferma di quello.

La primaria cura di uno storico nella condotta e nel maneggio del suo soggetto debb' essere il dargli la maggior possibile unità, vale a dire far sì che la sua storia non presenti già una serie di fatti separati e sconnessi, ma sia legata da un principio che faccia sopra la mente l'impressione di un tutto intero. Nella storia d'una monarchia, a cagion d'esempio, ogni regno dee avere la sua unità, vale a dire un principio, un mezzo ed un fine nel sistema degli affari e avvenimenti in esso accaduti; e dee scorgersi nel tempo medesimo come questo sistema sia nato dal regno precedente e s'inserisca nel susseguente; scoprir si debbono i segreti anelli della catena che insieme lega anche gli avvenimenti rimoti, e quelli che in apparenza sono tra loro sconnessi. Fra i Romani il principio condultore fu una graduale estensione di conquiste e il conseguimento di un impero universale; così il continuo incremento del loro potere, che da piccoli principii andò avanzandosi verso a questo fine, diede a *Tito Livio* ed a *Polibio* un felice soggetto di storica unità in mezzo alla grande varietà degli avvenimenti.

Quelli che si ristringono ad una sola parte della storia d'una nazione hanno sì grande vantaggio per conservare la storica unità, che sono inescusabili se vi mancano. Le storia di *Sallustio* sulle guerre Catilinaria e Giugurtina, la Ciropedia di *Senofonte* e la sua *Anabasi* o *Ritirata dei dieci mila* sono esempi di storie particolari, dove l'unità degli storici oggetti è perfettamente conservata. *Tucidide* all' incontro, benchè scrittore forte e dignitoso, molto ha mancato su questo articolo nella sua storia della guerra del Peloponneso. Niun grande oggetto propriamente vi è preso e tenuto di mira; la narrazione è tutta a pezzi; la storia è divisa per estati e per inverni; il leggitore è costretto a lasciar qua e là le azioni imperfette; è

trasportato da luogo a luogo, da Atene in Sicilia, di là nel Peloponneso, a Corfù, a Mitilene; e gli convien fare continui andirivieni per intendere ciò che in tutti questi luoghi va succedendo di mano in mano.

Oltre al conservar l'unità, l'autore, per ben adempire al fine della storia, dee pur ingegnarsi di rintracciare fin nelle loro origini le azioni e gli avvenimenti che vien rammentando. Due cose a ciò son necessarie: una piena cognizione dell'umana natura, e le opportune cognizioni di politica e di governo. La prima fa di mestieri per render conto della condotta degl'individui, e dare una giusta idea del loro carattere: le seconde per render conto delle rivoluzioni dei governi e dell' azione delle cause politiche sopra i pubblici affari.

Rispetto all' ultimo articolo, ossia alle cognizioni politiche, gli antichi mancavano di alcuni vantaggi, di cui godono i moderni, perciocchè il mondo non era allora aperto, com'oggi; non comunicazione libera fra i diversi Stati, non ambasciatori residenti presso le Corti straniere, non corrispondenza di poste, molto meno di stampe e di pubblici fogli. Perciò sebbene gli antichi storici ne presentino in assai chiara, distinta e leggiadra maniera i fatti particolari che riferiscono, qualche volta però non ci danno chiara idea delle cause politiche che influivano sulla natura degli affari, di cui favellano. *Tucidide*, *Polibio* e *Tacito* son quelli forse, che in ciò meritano maggiore eccezione, e in cui maggior numero di nozioni e osservazioni politiche si rincontra.

È però da avvertire, che quando domandiamo da uno storico istruzioni politiche, non si deve intendere, ch' egli abbia tratto tratto a interrompere colle sue riflessioni e specolazioni il corso della sua storia. Ei deve somministrarci tutta quella informazione che è necessaria per la piena intelligenza delle cose che riferisce; dee istruirci della politica costituzione, della

forza, delle rendite, dello stato interno del paese di cui scrive, e delle sue relazioni cogli altri Stati; dee collocarli come in un'alta specola, da cui possiamo avere un esteso prospetto di tutte le cagioni che hanno cooperato a produrre gli avvenimenti che narra. Dopo averci messi però sott'occhio tutti i materiali convenienti per giudicare, non deve esserci troppo prodigo delle sue opinioni e de'suoi raziocinii. Allorchè uno storico si dà molto al dissertare, ed è proclive al filosofare e specolare su tutto ciò che racconta, nasce naturalmente il sospetto ch'ei possa adattar la narrazione de'fatti a favore di qualche sistema ch'ei siasi formato.

Anche quando hanno a farsi delle osservazioni riguardanti l'umana natura in generale o certi caratteri in particolare, se lo storico sa incorporarle artificiosamente alla sua narrazione, producono migliore effetto che quando sono pronunziate come formali sentenze. *Tacito*, per esempio, nella vita d'Agricola, parlando del trattamento che questi ebbe da Domiziano, fa la seguente osservazione: « Proprio è dell'in- « dole umana odiare chi hai offeso (1).» L'osservazione è giusta e ben applicata, ma la maniera di esprimerla è astratta e filosofica. Un pensiero dello stesso genere fa altrove più bell'effetto, quando parlando delle gelosie che Germanico sapea avere contro di lui Livia e Tiberio, dice: « Inquieto per l'occulto « odio che gli portavano lo zio e l'ava, di cui le « cagioni erano vieppiù acri, perchè ingiuste (2).» Abbiamo qui una profonda osservazione morale; ma fatta senza parere di farla, perchè introdotta come parte della narrazione.

I pregi principali della storica narrazione, per passare oggimai a trattare di questa particolarmente,

(1) *Proprium humani ingenii est odisse quem laeseris.*
(2) *Anxius occultis in se patrui aviaeque odiis, quorum causae acriores, quia iniquae.*

sono in primo luogo la chiarezza, l'ordine e la connessione. Per ottenerli dee lo storico ben impossessarsi del suo soggetto, dee vederne ad una sola occhiata tutto il complesso, e comprendere minutamente la concatenazione e dipendenza di tutte le sue parti, onde collocare ogni cosa nel suo proprio luogo, e dolcemente condurci lungo la traccia degli avvenimenti, col darci sempre la soddisfazione di vedere come uno nasce dall'altro. Senza di questo chi legge la storia non può aver nè piacere nè istruzione. Molto a ciò gioverà l'osservanza dell'unità dianzi raccomandata, e l'accorto maneggio delle transizioni, sicchè si passi dall'una all'altra cosa naturalmente e piacevolmente, e veggasi qualche acconcia unione nei fatti medesimi che sembrano più disparati.

Ma siccome la storia è un componimento serio e dignitoso, così in secondo luogo dee sempre nella narrazione conservarsi la dignità. Non debb' esservi nè bassezza volgare, nè ricercatezza di frasi leziose, nè affettazione di concetti e d'arguzie, nè abuso di modi frizzanti e burlevoli. Anzi, ove occorra di rammentare qualche annedoto di poco conto o ridicolo, è meglio porlo in una nota che arrischiare di avvilirsi introducendolo nel corpo dell'opera.

Quello poi, che in terzo luogo, e principalmente, dee lo storico procurare nella sua narrazione, è di renderla interessante. Due cose specialmente a ciò conducono. La prima è un giusto mezzo fra un racconto troppo rapido e ristretto, ed una soverchia minutezza e prolissità. Uno storico, il quale voglia interessarci, dee sapere ove abbia ad esser conciso, e dove allargarsi, passando velocemente sopra ai fatti di poca importanza, e fermandosi sopra quelli che o sono più rilevanti di lor natura o più fecondi di conseguenze. La seconda è l'accorta scelta delle circostanze ne' fatti che debbonsi riferire. Le cose generali fanno leggiera impressione; le circostanze particolari scelte giudiziosamente son quelle che ren-

dono la narrazione interessante e atta a commovere il leggitore. Queste dan vita, corpo e colore al racconto de'fatti, e ce li rendono così presenti come se avvenissero sotto degli occhi nostri. Il saper bene tratteggiare le circostanze è quello principalmente che chiamasi *pittura storica.*

In questi ultimi pregi, specialmente nell'ultimo della descrizione pittoresca, molti degli antichi storici eminentemente si distinsero. Quindi è il piacere che gustasi nel leggere *Erodoto, Tucidide, Senofonte, Sallustio, Cesare, Livio* e *Tacito.*

Erodoto è sempre scrittore aggradevole, e riferisce ogni cosa con quella ingenuità e semplicità di maniere che mai non manca d'interessare il leggitore. *Tucidide* è un po'più secco: ma pure in molte occasioni, come quando racconta la pestilenza d'Atene, l'assedio del Pireo, la sedizione di Corcira, la disfatta degli Ateniesi in Sicilia, spiega anch'egli una maniera di descrivere magistrale e robusta.

La Ciropedia di *Senofonte* e la sua Ritirata dei dieci mila sono leggiadrissime; ma i suoi Ellenici, ossia la continuazione della storia di Tucidide, sono opera molto inferiore.

L'arte di *Sallustio* nelle storiche pitture molto si manifesta nella guerra Catilinaria, e più nella Giugurtina, sebbene il suo stile sia un po'troppo studiato e affettato.

Cesare senza esser meno colto, è più naturale; e le sue pitture sono egualmente vive ed evidenti.

Ma nell'arte del dipingere niuno storico ha sorpassato *Tito Livio.* Infiniti tratti citare se ne potrebbero: ma fra gli altri il ragguaglio ch'ei dà al principio del libro IX della famosa sconfitta ch'ebbero i Romani alle Forche Caudine, e delle sue conseguenze, offre il più bel modello di storica dipintura, che mai si possa ritrovare.

Tacito è pur eccellente in questa parte, sebbene in maniera diversa da quella di Livio. Le descrizioni di

questo sono più copiose, più fluide, più naturali; quelle di Tacito consistono in pochi tratti, ma franchi. Ei trasceglie due o tre circostanze notabili, e le presenta in una forte e per lo più nuova e straordinaria luce. Tale è la seguente pittura della costernazione di Roma e dell'Imperator Galba, quando Ottone avanzossi contro di lui: « Tratto era Galba « qua e là pel vario impulso della turba fluttuante. « Pieni erano dapertutto i templi e le basiliche in « lugubre prospetto. Nè voce alcuna del popolo o « della plebe, ma volti attoniti e orecchie tese ad « ogni parte. Non tumulto, non calma, ma quale di « grande spavento e di grand'ira è il silenzio. (1) » Quest'ultimo tratto è sublime e scopre per sè solo un ingegno elevato. E veramente Tacito in tutte le sue opere fa vedere la mano maestra. Come egli è profondo nelle riflessioni, così è vibrato nelle descrizioni e patetico ne'sentimenti. S'uniscono in lui il filosofo, il poeta e lo storico. Ei dipinge con caldo penello, e possiede più di ogni altro scrittore il talento di dipingere non all'immaginazione soltanto, ma anche al cuore. Malgrado però i suoi molti e distinti pregi, non è per la storia un perfetto modello, e quei che hanno voluto a lui conformarsi, di rado sono riusciti a buon fine. Nelle sue riflessioni è troppo raffinato, nel suo stile troppo conciso, qualche volta ricercato e affettato, sovente spezzato ed oscuro. La storia sembra richiedere una materia più naturale, più morbida, più popolare.

Gli antichi faceano uso nella storia di un abbellimento che i moderni hanno abbandonato, voglio dire i discorsi che nelle occasioni rilevanti essi ponevano in bocca di qualcuno dei principali personaggi.

(1) *Agebatur huc illuc Galba vario turbae fluctuantis tumultu, completis undique basilicis et templis lugubri prospectu. Neque populi aut plebis ulla vox, sed attoniti vultus, et conversae ad omnia aures. Non tumultus, non quies; sed quale magni metus et magnae irae silentium est.*

Per mezzo di quelli davano essi varietà alla loro storia, offerivano delle istruzioni morali e politiche, e cogli opposti argomenti che impiegavano, faceano conoscere i sentimenti delle diverse fazioni. *Tucidide* fu il primo ad introdurre questo metodo. Le orazioni, di cui abbonda la sua storia, e quelle pure d'alcuni altri storici greci e latini, annoverare si possono fra i più preziosi avanzi dell'antica eloquenza. Comunque però sian belle, può tuttavia mettersi in dubbio, se nella storia abbiano convenevole luogo. Imperocchè formano un misto di finzione e di verità, che alla storia non è naturale, sapendosi che queste orazioni sono tutte d'invenzione dell'autore, il quale ha introdotto i suoi personaggi ad arringare sol per mostrare la sua propria eloquenza, o spiegare i suoi sentimenti sotto altrui nome. Per queste ragioni invece d'inserire formali orazioni, migliore e più naturale sembra il metodo adottato dai più recenti scrittori, di esporre in persona propria i sentimenti e le ragioni delle opposte parti, o la sostanza di quanto fu detto in qualche pubblica adunanza: il che lo storico può fare senza sospetto di finzione.

Uno de'più splendidi, e al tempo stesso più difficili ornamenti delle opere storiche, si è la pittura de'caratteri. Imperocchè sono essi generalmente considerati come uno sfoggio di bello scrivere; ed uno storico, il quale voglia in essi sfoggiare soverchiamente, corre pericolo di andare a un eccessivo raffinamento per l'ambizione di comparir più profondo e più penetrante. Si vedrà egli talvolta accoppiare tanti contrasti e tante sì sottili opposizioni di qualità, che noi ci troveremo piuttosto confusi da un bagliore di espressioni brillanti, che guidati a formare chiara idea di un umano carattere. Uno scrittore, che ami caratterizzare in un modo istruttivo e magistrale, deve esser semplice nel suo stile, o fuggire ogni ricercatezza e affettazione: al tempo stesso però non dee contentarsi di offerirci soltanto dei tratti generali,

ma dee discendere a quelle particolarità che contrassegnano un carattere ne'suoi più notabili e più distintivi lineamenti. I greci storici fanno talora degli elogi, ma di rado tratteggiano un compiuto ed espresso carattere. Fra gli storici latini i due che meglio si sono distinti in questa parte, sono *Sallustio* e *Tacito*.

Siccome poi la storia è destinata all'istruzione degli uomini, come si è detto a principio, così una soda morale vi dee sempre regnare. Tanto nella descrizione dei caratteri, quanto nella narrazione de'fatti l'autore dee sempre mostrarsi dal canto della virtù. Il dare morali istruzioni in maniera formale è fuori del suo ufficio; ma come saggio scrittore e uomo probo, ei dee sempre manifestare sentimenti d'amore per la virtù e indegnazione pel vizio.

Un nuovo genere di perfezione, che negli ultimi anni ha cominciato ad introdursi nella storia, si è un'attenzione più particolare di prima alle leggi, ai costumi, al commercio, alla religione, alla letteratura, e a tutto ciò che tende a mostrare lo spirito e il genio delle nazioni. Ufficio d'un abile storico ora s'intende esser quello di esibire i costumi e le maniere sociali non meno che i fatti e gli avvenimenti. Ed in vero tutto ciò che spiega lo stato e la vita degli uomini delle diverse età, e illustra i progressi dello spirito umano, è ben più utile e interessante che la minuta descrizione degli assedi e delle battaglie. Perciò gli storici che in queste sole si fermano, meritamente da *Bacone* assomigliavansi ai fanciulli, che attenti badano ai ragnateli allor che pigliano le mosche o combatton fra loro, e non vi badono punto, quando essi formano le ingegnose lor tele, o i bozzoli, onde inviluppano e difendono le lor uova,

Dopo i Greci e i Latini, quelli che nella storia al risorgimento delle lettere maggior gloria seppero procacciarsi, furono gl'Italiani. I due *Villani*, *Machiavelli*, *Guicciardini*, *Segni*, *Varchi*, *Bembo*, *Costanzo*, *Bonfadio*, *Davila*, *Sarpi*, *Pallavicini*, *Bentivoglio* e molti

altri, son nomi celebri anche presso agli stranieri; e ad ogni Italiano amante della sua patria debbe esser caro il sostenere, seguendo degnamente sì nobili esempi, questa parte della gloria nazionale.

Gli *annali*, le *memorie* e le *vite*, come abbiamo accennato a principio, sono le specie inferiori del genere storico.

Per *annali* intendesi comunemente una collezione di fatti distribuiti per ordine cronologico che servon piuttosto di materia alla storia, di quel che possano essi medesimi aspirare a questo nome. Tutto quello pertanto che si richiede in uno scrittore di annali, è d'esser fedele, distinto e compiuto.

Le *memorie* dinotano una specie di componimento, in cui un autore non pretende dare un pieno ragguaglio di tutti i fatti spettanti all'epoca, di cui scrive, ma riferire soltanto ciò ch'ei medesimo hà avuto occasione di scoprire, o in cui egli stesso ebbe parte, o che può servire a illustrar la condotta di qualche persona, o le circostaaze di qualche particolare avvenimento. Quindi è che da uno scrittore di memorie non si esigono sì profonde ricerche nè sì ampie informazioni, come da uno scrittore di storie. Ei non è pur soggetto alle medesime leggi di gravità e dignità inalterabile. Può parlare liberamente di sè medesimo, può discendere agli annedoti più famigliari. Ciò che richiedesi principalmente da lui, è d'esser vivo e interessante; e specialmente ch'ei ci istruisca di cose utili e curiose, ch'ei trasmetta qualche notizia degna di essere acquistata. In questo genere si sono occupati molto i Francesi; e le memorie del cardinale de *Retz* e del Duca di *Sully* si distinguono sopra le altre.

La *biografia* o descrizione delle vite è essa pure un utilissimo genere di comporre, meno solenne e men grave della storia, ma al maggiore numero dei leggitori forse non meno istruttivo, siccome quello che offre ad essi l'occasione di veder pienamente spie-

gati i caratteri, i temperamenti, le virtù, i difetti degli uomini illustri, e gl'introduce ad una più intima e più perfetta cognizione di esso loro, che non possa fare generalmente la storia. Uno scrittore di vite può discendere con proprietà alle minute circostanze ed agli accidenti famigliari; ei deve offerire non meno la vita privata che la pubblica della persona di cui descrive le azioni; anzi dalla vita privata, dalle occorrenze famigliari, domestiche e apparentemente triviali, sovente ricevesi maggior lume intorno al reale carattere della persona medesima. In questo genere *Plutarco* ha non piccolo merito; ed a lui siamo debitori di molta parte delle notizie che abbiamo intorno a varii de'più illustri personaggi dell'antichità. *Cornelio Nipote* nelle vite degli eccellenti Comandanti non offre di essi che i tratti più notabili; ma nella purità e nitidezza dello stile è a Plutarco di molto superiore.

CAPO II.

(Programma N. 8).

Degli scritti didattici.

Chiunque prende a comporre trattati intorno a qualunque arte o scienza, nel tempo stesso che cerca di istruire altrui, dee pur procurare d'impegnar l'attenzione dei leggitori colla più conveniente maniera di esporre le sue dottrine.

La massima chiarezza e precisione sono le prime qualità ch'ei deve studiare; e perciò non usare niun vocabolo d'incerto senso, niuna espressione vaga e indeterminata; e schivare eziandio d'usar parole apparentemente sinonime, senza badar prima attentamente alla variazione che produr possono nelle idee.

Ma uno scrittore didattico può possedere queste due qualità, ed essere nel tempo stesso uno scrittore

aridissimo. Deve egli pertanto studiare eziandio qualche grado d'abbellimento, onde render le sue composizioni piacevoli e graziose.

Uno de' più aggradevoli, e insieme più utili abbellimenti, è quello delle illustrazioni, cavate da' fatti storici o da' caratteri degli uomini. I soggetti specialmente morali e politici in gran copia ne somministrano; e ovunque s'offre occasione d'usarne, non mancan mai di produrre felice effetto. Essi danno varietà al componimento, ristorano la mente dalla fatica del puro raziocinio, e al tempo stesso convincono assai più di qualunque ragionamento; poichè richiamano gl'insegnamenti dalle astrazioni alla pratica, e danno maggior peso alla teoria medesima col mostrar la connessione che questa ha colla vita reale e colle azioni degli uomini.

Oltreciò gli scritti didattici non solo non rifiutano, ma amano anzi moltissimo uno stile puro, nitido, elegante; ammettono le metafore, le similitudini e tutte le altre temperate figure, con cui un autore può intertenere piacevolmente l'immaginazione nell'atto stesso che comunica all'intelletto i suoi sentimenti con chiarezza e con forza.

Alcuni antichi, specialmente *Platone* fra i Greci e *Cicerone* fra i Latini, ci han lasciato de' trattati filosofici ed altri generi d'istruzione, scritti con molta eleganza e bellezza. *Seneca* è stato meritamente censurato per l'affettazione che appare nel suo stile, in cui troppo vago si mostra di certe maniere brillanti, troppo amante d'antitesi e di concettose sentenze. Non si può negare però, che spesse volte ei non si esprima con assai vivacità e robustezza. In italiano il Galateo e gli Uffici del *Casa*, le opere filosofiche del *Galilei*, del *Redi*, del *Magalotti*, del *Vallisnieri*, del *Cocchi*, del *Manfredi*, di *Francesco Maria Zanotti* e d'altri sono dettate con nitidezza ed eleganza, se non che nel primo e negli ultimi quattro lo studio dell'eleganza traspare qualche volta soverchiamente.

CAPO III.

—

(Programma N. 8).

—

Dei dialoghi.

I componimenti didattici prendono talvolta una forma, sotto la quale s'accostano maggiormente alle opere di gusto: ed è quando sono trattati per via di dialogo e di conversazione. Sotto di questa forma gli antichi ci hanno lasciato alcuni capi d'opera, e varii moderni si sono pure sforzati d'imitarli.

Il dialogo può eseguirsi in due maniere, o come una espressa conversazione, in cui non compaiono che gl'interlocutori, che è il metodo usato da *Platone:* o come il racconto d'una conversazione, dove si presenta l'autore medesimo a dar ragguaglio dei discorsi che vi si sono tenuti, che è il metodo generalmente seguito da *Cicerone.*

Ma qualunque si scelga dei due metodi, il dialogo non deve già essere una semplice introduzione di più persone che parlino a vicenda. Vuol essere la rappresentazione animata d'una reale conversazione; offrir deve i caratteri e le maniere di diversi interlocutori, e secondo i caratteri di ciascuno mostrare quella particolarità di pensieri e di espressioni che distinguono l'uno dall'altro.

Fra gli antichi eminente per la bellezza de' suoi dialoghi è *Platone,* La scena e le circostanze della maggior parte sono dipinte egregiamente. I caratteri de' sofisti, co' quali disputa Socrate, sono delineati a maraviglia; ci si presenta una moltiplice varietà di personaggi; noi siamo introdotti in una vera conversazione sostenuta con molta vivezza e molto spirito alla maniera socratica.

Luciano è pure fra i Greci uno scrittor di dialoghi

assai pregevole, sebbene non tutti da lodarsi sieno i soggetti ch'ei tratta, e molti pur sieno da biasimarsi. Egli ha dato il modello del dialogo spiritoso e scherzevole: un certo carattere di leggerezza e al tempo stesso di penetrazione distingue i suoi scritti: e specialmente i dialoghi degli iddii e dei morti sono pieni di satira lepidissima.

I dialoghi di *Cicerone*, ossia quei racconti di conversazioni ch'egli ha introdotto in varie delle sue opere filosofiche e critiche, non sono così spiritosi e caratteristici, come quei di Platone: alcuni però, e massimamente quelli *de Oratore*, sono molto piacevoli ed assai ben condotti. Essi rappresentano una conversazione tenuta fra i principali personaggi dell'antica Roma con libertà, con gentilezza, con dignità; maniera assai bene imitata dall'autore dell'elegante dialogo *de causis corruptae eloquentiae*, che talvolta va annesso alle opere di *Quintiliano*, e talvolta a quelle di *Tacito*.

Fra gl'Italiani i dialoghi d'*Agnolo Pandolfini* sul buon governo della famiglia, quelli di *Castiglione* sul perfetto Cortigiano, la Circe del *Gelli*, l'Ercolano del *Varchi*, i dialoghi del *Galilei* sul moto della terra, di *Francesco Maria Zanotti* sulle forze vive, sono dei più eleganti.

CAPO IV.

—

(Programma N. 8).

—

Delle Lettere.

Le lettere, specialmente quelle del genere famigliare, debbono considerarsi come una conversazione fra due amici lontani, fatta per iscritto. Quindi la prima e fondamentale prerogativa, che a questo genere si richiede, è uno stile semplice e naturale;

giacchè una maniera studiata e affettata così dispiace in una lettera come in una conversazione.

Ciò non esclude tuttavia la vivacità e lo spirito, che alle lettere appunto, siccome alle conversazioni, danno buon garbo, quando vengono naturalmente e senza studio, quando si usano a condimento, non a sazietà. Ma chi nel conversare o nello scrivere affetta sempre di brillare e di fare il saccente o lo spiritoso, non può piacer lungamente.

Lo stile delle lettere non vuol pur essere troppo forbito: vuol essere nitido e corretto; ma nulla più. Ogni leziosaggine nelle parole mostra lo studio; e quindi accuratamente è da fuggirsi: come pur anche il periodare sonoro, ed ogni ricercatezza nell'armonia.

Le migliori lettere comunemente son quelle che gli autori hanno scritto con maggiore facilità, e che sono state naturalmente dettate dall'immaginazione o dal cuore. Ma quando non v'é soggetto che ci riscaldi o interessi, lo sforzo allora si manifesta; e noi veggiamo nel fatto che quelle lettere di mera convenienza, di congratulazione, di condoglianza affettata, che agli autori hanno dato maggior fatica, sempre riescono a' leggitori più insipide e disaggradevoli.

È però da avvertire che la facilità e semplicità, la quale si raccomanda nelle corrispondenze epistolari, non dee prendersi per un'intera trascuratezza. Nello scrivere anche al più intimo amico, un certo grado di attenzione così al soggetto, come allo stile, è richiesto e convenevole. Noi il dobbiamo così a noi stessi come all'amico; perocchè una maniera di scrivere trascurata ed abbietta è una mancanza di rispetto troppo disobbligante. Oltrechè la libertà di scrivere con disattenzione può condurre a molte imprudenze in ciò che si scrive. La prima cosa essenziale nelle conversazioni e nelle corrispondenze è di badare a tutto il decoro che si conviene al nostro

carattere ed all'altrui. Nel conversare però un'imprudente espressione qualche volta può scusarsi e porsi in dimenticanza; ma quando prendiamo in mano la penna, dobbiamo ognor ricordarci che *littera scripta manet.*

Giova osservare, che le lettere, le quali qui si considerano nel solo senso di missive o mezzi di comunicare i nostri pensieri a persone lontane da noi, possono eziandio adoperarsi come semplice forma di esposizione di materie scientifiche o letterarie. Così noi abbiamo lettere descrittive di varii paesi e città, lettere filosofiche, e persino romanzi narrati per lettere. In tal caso la lettera prende un carattere diverso secondo i diversi argomenti.

Le lettere di *Plinio* sono una delle più rinomate collezioni che gli antichi ci abbiano lasciato nel genere epistolare. Son esse eleganti e pulite, e ci offrono una assai piacevole e amabile idea del loro autore. Ma, secondo il proverbio, troppo putono di lucerna; son troppo raffinate e lisciate; e non si può a meno di sospettare che avesse l'occhio rivolto al pubblico, mentre facea mostra di scrivere soltanto ai suoi amici. E certamente non v'ha cosa più difficile per un autore, il quale pubblichi le proprie lettere, che lo spogliarsi interamente della riflessione a ciò che altri ne diranno: la qual riflessione il rende meno aggradevole di quel che sarebbe un uomo isolato, il quale senza alcuno di siffatti riguardi scrivesse liberamente ad un solo intimo amico.

Le lettere di *Cicerone*, quantunque non così abbaglianti, come quelle di Plinio, sono però a molti titoli una collezione assai più pregevole, anzi la migliore che v'abbia in qualunque lingua. Trattano esse di veri e reali affari; sono scritte ai più grandi uomini del suo tempo; composte con purità ed eleganza; ma senza la minima affettazione; e quel che molto aggiunge al loro merito, scritte senza veruna intenzione che fossero pubblicate. Imperocchè è noto che Cicerone non

tenne mai copia delle sue lettere; e noi siam interamente debitori al suo liberto Tirone dell'ampia collezione che dopo la morte di lui si fece di quelle che ora esistono, le quali son presso a mille. Esse contengono i più autentici documenti per la storia di quei tempi, e sono gli ultimi monumenti che ci rimangano di Roma nel suo stato di libertà: giacchè la più parte di tali lettere fu scritta in quella gran crisi, in cui la Repubblica era sul punto di rovinare: circostanza forse la più interessante che sia mai stata tra le umane vicende. Ai suoi intimi amici, specialmente ad Attico, Cicerone apre sè stesso e il suo cuore con intera franchezza e confidenza. Nelle sue lettere ad altri ci si offre la conoscenza di vari de' principali personaggi di Roma: ed è osservabile che la più parte dei corrispondenti di Cicerone sono, come egli stesso, eleganti e colti scrittori; il che serve a darci più alta idea del gusto e delle maniere di quell'età.

Nella nostra lingua abbiamo pure molte collezioni di lettere, come quelle del *Bembo*, del *Casa*, del *Caro*, del cardinale *Bentivoglio*, del *Magalotti*, del *Redi*, del *Metastasio* ec. Quelle del *Bembo* sono troppo artificiose ed affettate; alquanto aspre e dure nello stile quelle del *Casa*; negligenti quelle del *Redi*; studiate quelle del *Metastasio*. Le lettere del Card. *Bentivoglio* sono piene di vivezza; amene le lettere famigliari del *Magalotti*. Il miglior modello però dello stile epistolare in italiano è *Annibal Caro*. Le sue lettere famigliari sono scritte con uno stile coltissimo, ma nel medesimo tempo semplice, naturale, senza la minima affettazione, condito tratto tratto di grazie e di sali, sovente energico, ove tratta de' propri affari, e, dove parla di erudizione e di belle arti, sommamente istruttivo. Le lettere di negozio scritte a nome del Cardinal Farnese, di cui era segretario, hanno tutta la gravità, la forza, l'aggiustatezza che si conveniva alle materie importanti che il cardinale aveva tra le mani, e molto lume somministrano intorno alla storia di que' tempi;

ma non hanno quella naturalezza e facilità spontanea che si ammira nelle lettere famigliari da lui scritte in proprio nome.

CAPO V.

(Programma N. 14).

Delle favole, delle novelle e dei romanzi.

Le narrazioni di fatti non veri, o miste di verità e di finzione, prendono il nome di *favole, novelle* e *romanzi.*

Il vero carattere della favola è di essere un racconto finto per fine di manifestare qualche utile verità. Ove si aggiri soltanto intorno a' fatti o discorsi di bestie e d'esseri privi di ragione o di senso, piglia il nome di apologo. Se a questi congiunge operazioni e ragionamenti d'uomini o d'altri esseri ragionevoli, dicesi favola mista. Quando poi non introduce a discorrere o ad operare altro che uomini o con essi altri esseri intelligenti e ragionevoli, come genii, angeli e somiglianti, si chiama parabola. La personificazione degli esseri morali, come della virtù e de' vizi, cui ricorrono sovente i filosofi per dar una forma sensibile ai loro concetti, ritiene per lo più il nome antico di mito.

Questo genere di composizione usato ne' primi tempi dell'umanità, e le favole che noi conosciamo sotto il nome del frigio Esopo, vennero trasportate in Grecia dall'India, ove facevano parte di quell'antichissima letteratura. Le inventarono i sapienti per allettare la fantasia mentre cercavano d'illuminar l'intelletto e d'eccitare la volontà coi loro morali insegnamenti. Giovarono eziandio in tempi difficili di tirannia per avvolgere in un velo le verità, che sarebbe stato pericoloso il manifestar nudamente. Delle parabole fe-

cero uso tutti i grandi maestri delle moltitudini, e molte ne contengono i santi vangeli, piene non solo di celeste dottrina, ma anche di singolar leggiadria.

Deve lo scrittore di esse conservare oltre all'ordine della narrazione, i caratteri delle persone e delle cose, quali glieli somministra la natura o li ha immaginati da principio egli stesso ; cercare in ogni cosa la semplicità e fuggire gl'inutili ornamenti, e fare che da tutto traspiri quel concetto morale che dal suo racconto vuol trarre.

Tale concetto morale molte volte si esprime o al principio o al fine della favola: suolsi omettere, quando il velo della favola è sottile e il lascia facilmente apparire.

La novella si distingue dalla parabola in questo, che non sempre ha un diretto scopo morale. Ella cerca specialmente quei fatti umani, che contengono in sè qualche cosa di nuovo atto ad eccitare la curiosità e procurare diletto ai leggitori, siano quelli veramente avvenuti o creati dalla fantasia, quali sono gli aneddoti, i bei motti, le sottili astuzie, o le meste vicende d'animo affettuose e d'infelici passioni. In questi ultimi tempi prese la novella un'indole assai più morale di quello che avesse, specialmente in Italia, ne' secoli precedenti, e fu di molto aiuto alla giovanile educazione.

Lo scrittor di novelle, oltre ai caratteri delle persone, deve pur conservare il colorito speciale dei luoghi, dei tempi, delle nazioni, in cui finge avvenuti i fatti ch'egli narra: usare uno stil semplice, ma infiorato di vive pitture, di descrizioni, di dialoghi, ed animato dal calore della passione; fuggire tutto quello che può riuscir noioso e pesante e guastare la piacevole impressione che tali componimenti son destinati a produrre.

Il romanzo è una più ampia narrazione di fatti umani, o di una serie di essi tra loro collegati in modo da produrre, come nell'epopea, un'azione sola, od

un'azione principale, con cui abbiano tutte le altre un'intima e necessaria relazione. Egli prese il suo nome dalle lingue romanze, o neo-latine (così dette perchè nate dalla corruzione del latino, o sorte al cadere di quello e aventi con esso un fondo comune), le quali, a cagione della forte immaginativa dei nuovi popoli che le parlavano, furono specialmente adoperate a simili narrazioni di strane e maravigliose avventure. Si divide oggidì il romanzo in ispecie diverse, e piglia il nome di storico, romanzo di costumi, psicologico e sociale.

Il romanzo storico può farsi in due modi, cioè scegliendo dalla storia l'azione principale e circondarla di particolari immaginosi, o collocando un'azione finta in mezzo a' particolari storici e veri. Di questa ultima specie è il famoso romanzo del Manzoni, i *promessi sposi*, in cui la pittura de' tempi, e specialmente del governo spagnuolo in Lombardia, è storica in gran parte, e probabili soltanto e create dallo scrittore le vicende dei due fidanzati, che sono l'azione principale del racconto.

Dicesi di costumi il romanzo, che piglia a descrivere le usanze di un popolo, d'una nazione, d'una età particolare: psicologico od intimo quello che più che ai fatti esteriori bada agl'interni, cioè a quanto succede negli animi umani e dipinge il nascere e lo svolgimento progressivo delle passioni: sociale quello, che si propone di render popolare qualche dottrina risguardante le istituzioni, da cui è retta la società, ne combatte i vizi e ne suggerisce i necessari miglioramenti.

Il romanzo, di qualunque specie egli sia, segue le medesime regole che abbiamo date per la novella. Egli desidera naturalezza nei fatti e ne' discorsi, varietà di casi e di pitture, leggiadria d'immagini, stile vivace e pittoresco.

Gli antichi nelle loro favole alla prosa preferivano il verso. I moderni le scrivono sotto l'una o l'altra

forma, e bellissimi esempi di favole in prosa possiede la letteratura italiana nel *Novellino* e nel *volgarizzamento di Esopo*, entrambi testi di lingua dell'aureo trecento, nella *prima veste* degli *animali* di Angelo Firenzuola e in molte opere di Gaspare Gozzi.

La novella. coltivata assai poco dagli antichi, ebbe un numero grandissimo di scrittori nella moderna Italia fin dal primo apparire della sua letteratura. Il Boccaccio ne ridusse a perfezione la forma nel trecento per mezzo del suo *Decamerone*. Lo seguirono Ser Giovanni Fiorentino col suo Pecorone e Franco Sacchetti. Celebri novellieri furono nel cinquecento il Bandello, il Firenzuola, il Giraldi, il Lasca ed altri molti. Ai nostri giorni diedero alla novella uno scopo educativo e morale il Soave, il Taverna ed altri egregi scrittori.

Il romanzo fu conosciuto dagli antichi sotto il nome di *favola milesia*, e fiorì specialmente nella decadenza delle due letterature, greca e latina. Al risorgere delle lettere nell'Europa moderna, s'ispirò alle imprese fantastiche e maravigliose della cavalleria. Caduto in discredito, fu rimesso in onore nell'Inghilterra da Walter Scott, che seppe opportunatamente associare la finzione alla storia. L'Italia ha la ventura di possedere eccellenti romanzi storici, tra i quali tiene il primo luogo il già accennato di Alessandro Manzoni, sì per le verità dei caratteri e la naturalezza dello stile, quanto per la nobile tendenza morale che in lui si ravvisa.

Uno de' più antichi romanzi intimi o psicologici della letteratura italiana è la *vita nuova* di Dante Alighieri.

ISTITUZIONI

DI RETTORICA E BELLE LETTERE

—

PARTE III.

DELL'ARTE POETICA, E DE' VARI GENERI DEL COMPORRE IN VERSO.

—

INTRODUZIONE

Molto hanno i critici discordato fra loro sulla vera definizione della poesia. Alcuni hanno posto la sua essenza nella finzione appoggiandosi all'autorità di *Platone* e d'*Aristotile;* ma sebbene la finzione abbia assai parte in molti poetici componimenti, v'hà però de' soggetti poetici che non sono finti, come quando il poeta descrive oggetti realmente esistenti, o esprime i reali sentimenti del proprio cuore. Altri han messo il carattere della poesia nell'imitazione: ma questo pure è troppo indeterminato; conciossiachè parecchie altre arti sono egualmente imitatrici, e un'imitazione degli oggetti fisici o degli umani caratteri e costumi può esprimersi nella più umile prosa non meno che nella più enfatica poesia.

La più giusta e più universale idea che dar si possa della poesia sembra essere il definirla « un animato « linguaggio dell'immaginazione o della passione « espresso in numeri regolari. »

Lo storico, l'oratore, il filosofo parlano per ordinario principalmente all'intelletto; e il loro scopo si

è d'informare, persuadere, istruire. Ma il primario scopo del poeta è il dilettare ed il movere: e perciò all'immaginazione e alle passioni principalmente egli parla. Può e deve aver di mira ancor l'istruire e il correggere: ma a questo fine egli adempie indirettamente col movere e dilettare. La sua mente supponsi animata da qualche interessante oggetto che accende la sua immaginazione, riscalda le sue passioni, e quindi comunica al suo stile una particolare elevazione adattata alle sue idee, e diversa da quella maniera d'espressione che è naturale ad una mente placida posta nel suo stato ordinario. E poichè l'immaginazione e le passioni assumono naturalmente un tono lor proprio accompagnato da una specie di canto; perciò il linguaggio poetico vuolsi pure legato ad una particolare armonia che è quella che costituisce il verso.

Tre generi di poesia comunemente distinguonsi, l'epica, la drammatica e la lirica, comprendendo sotto quest'ultima tutti i componimenti che alle due prime non appartengono. Noi per maggiore chiarezza parleremo prima della poesia pastorale che a tutti e tre i generi può riferirsi; poi della lirica propriamente detta; in seguito della didattica e della descrittiva; poscia dell'epica e della drammatica; e per ultimo della giocosa. Prima di tutto però qualche cosa diremo dell'origine della poesia in generale che ci darà molto lume per quello che di ciascuna sua specie avremo a dire in appresso.

CAPO I.

(Programma N. 6).

Dell'origine della poesia.

I Greci, sempre ambiziosi d'attribuire alla propria nazione l'invenzione di ogni cosa, hanno ascritta l'origine della poesia ad *Orfeo*, a *Lino*, a *Museo*. Forse vi ebber uomini così chiamati, che furono nelle greche contrade i primi segnalati cantori. Ma assai innanzi che questi nomi s'udissero, e fra le nazioni, ove pur non furono mai intesi, esistette la poesia.

La poesia e la musica hanno il loro fondamento nella natura dell'uomo, ed appartengono a tutti gli uomini ed a tutte le età. Laonde per ritrovare l'origine della poesia noi dobbiamo ricorrere ai deserti ed ai boschi, dobbiam retrocedere all'età dei cacciatori e de' pastori, vale a dire alla più rimota antichità ed alla forma più semplice de' costumi e delle maniere.

Fino da' primi principii della società vi furono occasioni, in cui gli uomini tra lor s'univano per feste, per sacrificii, per pubbliche assemblee; e in tutte queste occasioni si sa che la musica, il canto e la danza erano il loro principale trattenimento. Nell'America massimamente noi abbiamo avuta l'opportunità di ravvisare gli uomini nel loro stato selvaggio; e dalle concordi relazioni de' viaggiatori sappiamo che fra le nazioni ancor più barbare di quel vasto continente la musica ed il canto sono in tutte le loro adunanze recati ad un grado incredibile d'entusiasmo; che per mezzo del canto essi celebrano i religiosi lor riti; che con questo deplorano le loro private o pubbliche calamità, la morte degli amici, la perdita de' guerrieri; con questo esprimono la gioia nelle loro vittorie, celebrano le grandi imprese della lor nazione e de' loro eroi, si

animano vicendevolmente a fare in guerra azioni valorose, o a soffrire la morte e il dolore con imperturbabile costanza.

Or i primi principii delle poetiche composizioni appunto si trovano in queste rozze effusioni che l'entusiasmo della fantasia o della passione suggerì a quegli uomini indotti, quando erano eccitati da avvenimenti interessanti, e dal trovarsi insieme uniti nelle pubbliche adunanze.

Due particolarità dovettero per tempo distinguere questo linguaggio del canto da quello con cui fra lor conversavano nelle comuni occorrenze, vale a dire, un'insolita disposizione nelle parole e l'uso di più ardite e forti figure. Invece di distribuir le parole secondo l'ordine usuale, dovettero collocarle secondo l'ordine, con cui destavansi nella loro immaginazione, o secondo quello che più adattavasi al tono della passione, onde erano mossi. Medesimamente egli è certo, che in una forte commozione gli oggetti non ci appariscono quali sono realmente, ma quali la passione ce li presenta. Noi veniamo allora magnificando ed esagerando ogni cosa; cerchiamo d'interessare tutti gli altri in ciò che cagiona il nostro entusiasmo; paragoniamo le cose piccole alle grandi; chiamiam gli assenti egualmente che i presenti; e volgiamo anche il discorso alle cose inanimate. Di qui nascono a misura de' varii movimenti dell'animo quelle maniere d'espressione, che ora chiamiamo co' nomi rettorici d'iperbole, apostrofe, prosopopea, similitudine ecc.; ma che altro non sono fuorchè il nativo originale linguaggio della poesia fre le più barbare nazioni.

L'uomo è poeta e musico per natura. Lo stesso impulso che produce lo stile entusiastico e poetico, produce pure una certa melodia o modulazione di suono adattata a' movimenti di gioia, di dolore, di maraviglia, d'amore, di sdegno. Il suono, parte per natura, parte per abito e associazione, fa una tale patetica impressione sulla fantasia, che sempre diletta anche

i selvaggi più barbari. La musica e la poesia pertanto ebbero la medesima origine, furono prodotte dalle cagioni medesime, furono unite nel canto; e finchè rimasero unite, certamente concorsero ambedue ad accrescere scambievolmente il potere l'una dell'altra. I primi poeti cantavano i loro versi; e di quì ebbe principio quella che chiamasi *versificazione* o disposizione delle parole in un ordine più artificioso della prosa, onde adattarsi ad una specie di tono o di melodia. La libertà delle inversioni che lo stil poetico dovette assumere naturalmente, rendè più facile il collocare le parole in qualche specie di misura o di metro che concorresse colla musica del canto. Molto aspro e rozzo dee credersi che fosse a principio un tal metro; ma piacque, si studiò, e a poco a poco la versificazione divenne un'arte.

Le prime composizioni, o trasmesse per tradizioni o ricordate poi in iscritto, furono composizioni poetiche. Imperocchè questo mezzo naturalmente impiegar dovettero i capi e legislatori qualora voleano istruire e animare le loro tribù. Questo era puranche il solo mezzo, con cui tramandare le loro istruzioni alla posterità; conciossiachè innanzi all'invenzione della scrittura il solo canto poteva alla memoria ritenersi e richiamarsi.

Questi fatti sono attestati da più antichi monumenti della storia di tutte le nazioni. Nelle prime età della Grecia i sacerdoti, i filosofi e gli uomini di stato esposero tutti le loro istruzioni in versi. *Apollo, Orfeo* ed *Anfione*, loro primi poeti, vengono rappresentati come i primi dirozzatori degli uomini e i primi fondatori delle leggi e delle civili società. *Minosse* e *Talete* cantarono sulla lira, secondo *Strabone* (Lib. x.), le leggi che composero; e fino alla età che precedette immediatamente quella d'*Erodoto*, la storia non apparve in altra forma che in quella di poetici racconti. Allo stesso modo presso le altre nazioni i poeti e i cantori sono i primi che veggonsi

comparire. Fra gli Sciti o Goti molti de' loro re o condottieri furono *Scalders*, o sia poeti; e i più antichi scrittori della loro storia, come *Saxo Grammatico*, dalle rutniche canzoni appunto confessano d'aver tratto le principali loro notizie. Fra le celtiche tribù nella Gallia, nella Bretagna e nell'Irlanda, sappiamo in quanta ammirazione fossero i Bardi. Essi erano al tempo stesso poeti e musici, come furono tutti i primi poeti d'ogni nazione: stavano sempre vicino alla persona del capo o sovrano, cantavano tutte le grandi imprese di lui, erano impiegati come ambasciatori fra le tribù guerreggianti, e la loro persona era tenuta per sacra. Di tutto ciò abbiamo un testimonio nelle poesie di *Ossian* che ancora ci rimangono.

Ma come fra le antichità di tutti i paesi troviamo de' poemi e dei canti; cosí nei primi periodi di ciascuna nazione il tenore di siffatti poemi e canti ha moltissima somiglianza, perchè derivati a un dipresso dalle medesime occasioni. Le lodi degli Dei e degli Eroi, la celebrazione degli illustri antenati, il racconto delle stragi guerriere, i canti di vittoria, i canti di lamentazione sopra le sciagure e la morte degli amici s'incontrano presso di tutti i popoli; e lo stesso fuoco ed entusiasmo, la stessa rozza ed irregolare, ma animata maniera di comporre, uno stile conciso e fervido, ardite e strane figure, sono i generali caratteri di tutte le più antiche originali poesie. Quella forte maniera iperbolica, che noi siam avvezzi da lungo tempo a chiamar maniera orientale, perchè alcune delle più antiche poetiche produzioni ci vennero dall'oriente, in verità non è più orientale che occidentale. Essa è maniera caratteristica dell'età piuttosto che del paese, e appartiene in qualche modo a tutte le nazioni in quell'epoca che diede la prima origine alla musica ed al canto.

Durante l'infanzia della poesia tutti i diversi generi erano misti e confusi in un medesimo componi-

mento, secondo che l'inclinazione, l'entusiasmo o gli incidenti fortuiti dirigevano l'estro del poeta. Nel progresso della società e delle arti incominciarono poi ad assumere quelle diverse regolari forme, e ad esser distinti con quei differenti nomi, sotto dei quali ora sono conosciuti.

Nè solamente i diversi generi di poesia, ma anche tutto quello che or chiamasi letteratura, a principio era misto e confuso in una sola massa. La storia, l'eloquenza, la filosofia, la poesia, la musica erano allora una cosa sola. L'invenzione della scrittura è quella che ha principalmente contribuito a separarle. Lo storico allora pose da banda i vezzi della poesia, e cercò di dare in prosa una fedele e sensata relazione de' passati avvenimenti: il filosofo si rivolse a illuminar l'intelletto posatamente: l'oratore si studiò di persuadere colle ragioni, e solo ritenne dello stile passionato quanto potesse giovare al suo intento. La stessa musica dalla poesia in gran parte venne divisa; il che produsse conseguenze per molti riguardi all'una e all'altra perniciose.

Finchè rimasero unite, la musica animava la poesia, e la poesia dava forza ed espressione a' suoni musicali. In tale stato era l'arte della musica, quando produsse que'grandi effetti che leggiamo nelle antiche storie. E certamente solo dalla musica accompagnata colle parole noi possiamo aspettarci una forte espressione, e una possente influenza sopra l'animo nostro. Dacchè la musica istrumentale cominciò a studiarsi come arte separata, spogliata del canto del poeta, e formata d'intralciate artificiali combinazioni di armonia, perdette tutto l'antico potere di destare forti e vive commozioni negli uditori, e degnerò in un'arte di mero piacere e di lusso.

La poesia però conserva ancora in tutti i paesi qualche avanzo della sua prima originale connessione colla musica. Perchè fosse adattata al canto venne formata in numeri, ossia in un'artificiale disposizione di pa-

role e di sillabe, assai diversa ne' diversi paesi, ma tale però, quale è sembrata agli abitanti di ciascheduno di essi più melodiosa e più aggradevole a cantarsi: di che nacque il gran caratteristico della poesia che chiamano *verso.*

Le nazioni, che aveano un linguaggio e una pronunzia più tendente alla musica, determinarono la loro versificazione principalmente sopra la quantità, vale a dire, sulla lunghezza e brevità delle sillabe. Altre che non facean sentire la quantità delle sillabe così distintamente, stabilirono la melodia del loro verso nel numero delle sillabe, nell'acconcia distribuzione degli accenti o delle pose sopra di esse, e nel ritorno dei suoni corrispondenti, che chiamiam *rima.* La prima maniera fu quella de' Greci e dei Latini; la seconda è quella della più parte delle nazioni moderne.

Fra i Greci e i Latini ogni sillaba, o almeno il maggior numero di esse, aveva una quantità fissa e determinata; e la lor maniera di pronunziare rendea così sensibile all' orecchio una tal qualità, che ogni sillaba lunga contavasi precisamente come eguale di tempo a due brevi. Su questo principio nel verso esametro, per esempio, il numero delle sillabe poteva estendersi fino a diciassette, se quello era composto di cinque dattili ed uno spondeo, come:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum:

o ristringersi fino a tredici, se era composto di cinque spondei ed un dattilo, come:

Et caligantem tetra formidine lucum;

ma il tempo musicale ciò non ostante in ogni esametro era precisamente lo stesso, e sempre eguale a quello di dodici sillabe lunghe (1).

(1) Da alcuni credesi, che il piede metrico nel verso latino e greco corrispondesse alla battuta nella musica, e formasse degl'intervalli sensibili all'orecchio nella pronunzia del verso medesimo. Veggasi intorno a ciò principalmente la dissertazione dell'Abate Venini sui principii dell'armonia musicale e poetica.

L' introduzione de' metri greci e latini nei nostri versi sarebbe fuori di luogo, perchè la nostra pronunzia non fa sentire distintamente le sillabe brevi che nelle parole sdrucciole, e non fa sentire le lunghe che nella antipenultima delle sdrucciole, nella penultima delle piane e nell' ultima delle tronche. Quindi *Claudio Tolomei*, che introdur volle in Italia i versi esametri e pentametri, da pochi fu seguitato. Uno però de' versi italiani, che al metro latino più s'assomiglia, è l'endecasillabo detto alla latina, come:

Piangete, o Veneri, gemete Amori.

Un altro è l' endecasillabo coll' accento sopra la quarta e l' ottava, o sopra la quarta e la sesta che sia terzultima d' una parola sdrucciola, colle quali misure il verso acquista il suono de' saffici, come nella seguente traduzione della strofa d'*Orazio* (Ode II del lib. I).

Piscium et summa genus haesit ulmo,
Nota quae sedes fuerat columbis,
Et superiecto pavidae natarunt
Aequore damae.

« Stettero i pesci sulla cima agli olmi
« Ch'era già sede cognita ai colombi,
« E nell'immenso pelago notaro
« Pavide damme. »

Dell'abate VENINI.

Un terzo può dirsi il settenario sdrucciolo che somiglia al giambico quaternario, come:

« Giù ne'beati Elisi
« Posa sereno e placido. »

Ma oltre agli accenti nella versificazione delle lingue moderne si è pur introdotta la rima; e varie quistioni si sono agitate intorno alla preferenza della rima o del verso sciolto, cioè del verso rimato o non rimato. Il difetto principale della rima, specialmente delle rime accoppiate, quali si usano nei versi eroici inglesi e francesi, si è la chiusa monotona, a cui forzato è l' orecchio alla fine d' ogni distico. Il verso

sciolto è libero da questa noia, e permette che un verso si leghi all'altro con egual libertà come l'esametro de' Latini. Parebbe quindi che a' soggetti dignitosi e sublimi, i quali richieggono più franchi e più maschi numeri che la rima, il verso sciolto fosse più adattato. Ne'lunghi poemi però la celebrità dell'*Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni* han fatto che più volontieri s' adotti l'ottava rima. E certamente oltrechè questa colle sue alternazioni ne'primi sei versi toglie le noia delle rime perpetuamente accoppiate degl' Inglesi e de' Francesi, offre anche sul fine di ogni ottava un riposo non disgradevole e all'orecchio e alla mente. Nondimeno abbiamo in italiano anche de'lunghi poemi in verso sciolto, come le sette Giornate del *Tasso*, la Coltivazione dell'*Alamanni*, le Api del *Rucellai*, la Riseide dello *Spolverini*, e parecchie egregie traduzioni di poemi greci e latini, che leggonsi con piacere.

Dove la rima è specialmente richiesta, si è nei componimenti in versi corti, che senza di essa troppo agevolmente confonderebbonsi colla prosa; e in particolar modo nei componimenti destinati pel canto, siccome sono le odi, le canzoni, le cantate e i drammi musicali, dove il ritorno delle medesime desinenze per sè favorisce moltissimo la melodia.

CAPO II.

Della poesia pastorale.

Siccome la prima vita degli uomini fu campestre, così da molti fu immaginato che la prima lor poesia sia stata la pastorale impiegata da essi a cantare le scene e gli oggetti campestri.

Ma benchè non sia da dubitare che molte immagini e allusioni abbiano i primi uomini ricavato da quei naturali oggetti che più conoscevano; non è da creder però, che le pacate e tranquille scene delle rurali feli-

cità sieno stati i primi oggetti che abbiano ispirato quel genere di comporre, il quale noi chiamiamo poesia pastorale.

Fu esso nelle prime epoche d'ogni nazione ispirato da avvenimenti ed oggetti che risvegliano le passioni degli uomini o almeno la loro ammirazione. Le grandi gesta dei loro Dei ed eroi, le loro proprie guerriere imprese, le prosperità o sciagure dei loro compatriotti od amici somministrarono i primi temi ai poeti d'ogni paese. Non potean essi pensare a scegliere per subbietto de' loro canti la tranquilità e i piaceri della campagna, finchè questi oggetti erano lor familiari e comuni.

Solo quando gli uomini incominciarono ad essere adunati nelle grandi città, a conoscere la distinzione de'gradi e delle fortune, a sentir lo strepito delle corti, incominciarono a volgersi addietro, e riguardare la vita più semplice che menata aveano, o almeno supponeansi aver menata i primi loro padri; e in quelle pastorali occupazioni immaginando un grado di felicità superiore a quella che attualmente essi godevano, concepirono l' idea di celebrarla poeticamente. Alla corte del re Tolomeo *Teocrito* scrisse i primi idillii che si conoscano; e nella corte d'Augusto fu da *Virgilio* imitato.

Sotto tre aspetti diversi però la vita pastorale può essere riguardata: o qual è attualmente, ridotta ad uno stato abbietto, servile, laborioso, e in cui le occupazioni son divenute disaggradevoli, e le idee basse e grossolane; o qual possiamo supporre che fosse nelle età più antiche e più semplici, quando era una vita d'agio e d'abbondanza, quando la ricchezza degli uomini consisteva principalmente in greggie ed armenti; o finalmente qual non fu mai, nè può essere, ove alla innocenza, all'ingenuità, alla semplicità dei primi tempi si cerchi d'aggiungere il fino gusto e le pulite maniere de'tempi moderni.

Di questi tre il primo è troppo ruvido ed abbietto,

il terzo troppo colto e raffinato e fuor di natura per essere fondamento della pastoral poesia: ed a quello meritamente è tacciato d'essersi qualche volta accostato soverchiamente *Teocrito*, a questo *Fontenelle* con alcuni altri Francesi.

Debbesi adunque tenere lo stato di mezzo fra questi due. Il poeta dee formarsi l'idea di uno stato campestre quale può aver esistito in certe epoche della società, quando i pastori erano ameni e piacevoli senza esser colti e raffinati, erano piani e semplici senza esser rozzi e grossolani. Il gran diletto della pastorale poesia nasce dal prospetto che offre della tranquillità e felicità della vita campestre. Questa gioconda illusione pertanto deve il poeta serbare accuratamente.

Ben può anche a quella attribuire passioni, contrasti, avversità, di cui niuna condizione di vita può andar esente; ma debbono essere di tal natura, che non urtino la fantasia con oggetti o idee, le quali rendano la vita pastorale spregevole o disgustosa.

Ma per divisare più particolarmente la vera idea della pastorale poesia, consideriamo prima le scene, poscia i caratteri, e per ultimo i soggetti e le azioni che questa specie di componimento dee rappresentarci.

I. Quanto alle *scene*, in ogni pastorale componimento ci si dee porre innanzi distintamente qualche rurale prospettiva. Non basta nominar le rose e le viole e le aurette e gli augelli e i ruscelletti che i comuni facitori di egloghe han sempre in bocca. Un buon poeta dee presentarci un paesetto che il pittore possa indi copiare. I suoi oggetti debbon essere particolarizzati; il rivo, il monte, il bosco debbon offrirsi in maniera che colpiscano l'immaginazione, e ci faccian distinguere piacevolmente il luogo in cui sono. Un oggetto solo felicemente introdotto basterà qualche volta a caratterizzare tutta una scena, com'è l'antico sepolcro di

Bianore, che *Virgilio* ci mette innanzi, e che egli avea preso da *Teocrito*:

Hinc adeo media est nobis via, jamque sepulcrum
Incipit apparere Bianoris; hic ubi densas
Agricolae stringunt frondes etc. Aen. IX (1).

Deve oltreciò saper adattare la scena al soggetto della pastorale; e, secondo che questo è lieto o melanconico, esibire la natura sotto a quella forma che corrisponda alle commozioni e ai sentimenti ch'egli ama di eccitare. Così Virgilio nella seconda egloga che contiene le lamentanze di un amante disperato, con proprietà dà alla scena una fosca e tetra sembianza:

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue veniebat; ibi haec incondita solus
Montibus et sylvis studio iactabat inani (2).

II. I *caratteri* debbon essere totalmente di persone campestri, la cui innocenza e il cui allontanamento dalle brighe del mondo far possono nella nostra immaginazione un piacevol contrasto colle maniere e coi caratteri di quei che sono avvolti fra gli strepiti della vita cittadinesca. Non è però vietato che il pastore mostri del buon senso e della riflessione, abbia del brio e della vivacità, ed anche de' teneri e delicati sentimenti; poichè questi più o meno sono attributi degli uomini in tutte le condizioni di vita. Solo dee mostrare in ogni cosa un'ingenua amabile semplicità, astenersi dalle sottigliezze, da' ragionamenti astrusi, da'raffinamenti, da'concetti d'una affettata galanteria, che non convengono certamente al suo carattere ed al

(1) « E mezza strada
« Alla città ne resta: ecco il sepolcro
« Di Bïanòre ad apparire appena
« Pur or comincia. Or qui dove il soverchio
« Lussureggiar correggono de' rami
« Gli agricoltori ec.

(2) « Sol venia sovente
« Tra i densi faggi dall'ombrose cime,
« E in rozze note ai boschi intorno e ai monti
« Così indarno sfogava il suo dolore

suo stato. Perciò meritamente si rimprovera il *Tasso* che quando Aminta scioglie i capelli di Silvia dal tronco, a cui altri gli avea legati, così lo introduca a parlare:

« Già di nodi sì bei non era degno
« Così ruvido tronco. Or che vantaggio
« Hanno i servi d'Amor, se lor comune
« È colle piante il prezïoso laccio?
« Pianta crudel! potesti quel bel crine
« Offender tu, che ti fea tanto onore?

III. I *soggetti* de'componimenti pastorali presso la più parte de'poeti sono insipidissimi. O gli è un pastore che solitario si sta lagnando dell'assenza o della crudeltà della sua amata, e ci vien narrando che per la lontananza di quella inaridiscono l'erbe e languiscono i fiori; o son due pastori che si sfidano al canto recitando alterni versi che poco han di senso e di sostanza; o simili altri soggetti che, dopo gli esempi di Teocrito e di Virgilio, da tutti i cantori di idilii e d'egloghe veggonsi ripetuti, e tanto meno interessano quanto son più comuni.

Gesner, poeta svizzero, di cui abbiamo parecchie traduzioni, è uno dei primi che abbian saputo aprirsi una nuova strada. Egli ha trovata la via di parlare al cuore; ha arrichito i soggetti de'suoi idillii di accidenti che destano i sentimenti più teneri; le scene della domestica felicità sono egregiamente dipinte; i mutui affetti di marito e moglie, di padre e figlio, di fratello e sorella sono spiegati in una dolce e insinuante maniera; ei ci presenta in somma la pastorale con tutti gli abbellimenti che può ammettere, ma senza alcun eccessivo raffinamento.

Quelli fra i Greci, che in questo genere si sono segnalati, sono *Teocrito*, *Mosco* e *Bione*; fra i latini *Virgilio*; fra gl'Italiani il *Sannazaro*, il *Rota*, il *Baldi*, e più recentemente il Co. *Pompei* ed il March. *Manara*.

L' Arcadia del *Sannazaro* è mescolata di prosa e di verso. Ei si finge tra' pastori d'Arcadia, narra la

vita loro, le loro occupazioni, i loro amori, i loro giuochi, le loro feste, i loro sacrificii, e con ciò fa nascere diverse occasioni di eccitare al canto or l'uno, or l'altro di que'pastori. Il suo stile però così nella prosa, come nel verso è troppo studiato, e manca di quella semplicità che nelle opere bucoliche è necessaria. Le rime sdrucciole, che nelle sue egloghe egli ha introdotto, sono pure troppo lontane da quella spontanea facilità e naturalezza che aver dee la favella di un pastore.

Anche il tesser le egloghe in versi sdruccioli non rimati, come altri usano, o in terza rima obbligata, o colle rime a mezzo il verso, mostra soverchio studio, mal conveniente al dialogo pastorale; e più adattato a siffatto dialogo sembra l'idillio intrecciato alla maniera de' recitativi con endecasillabi e settenarii e con rime libere, ove cadono naturalmente: eccetto quando i pastori introduconsi espressamente a cantare, nel qual caso è convenevole che usino un metro obbligato.

Il *Sannazaro* scrisse pure in latino delle egloghe pescatorie, cangiando la scena dai boschi al mare, e dalla vita de' pastori a quella de' pescatori; e in ciò fu dal *Rota* seguito anche in italiano. Ma come la vita de' pescatori è molto più dura e stentata di quella de' pastori, e presenta alla fantasia immagini assai meno aggradevoli e men variate, così questo genere di poesia da pochi altri fu imitato.

Una più felice invenzione è stata quella de'drammi pastorali, del qual genere è il Pastor fido del *Guarini*, l'Aminta del *Tasso*, la Meganira, la Gelopea e l'Alcippo del *Chiabrera*. Ma il Pastor fido troppo abbonda d'arguzie e di concetti. Di questi non è pur esente del tutto l'Aminta; ma oltrechè son essi in minor numero, il generale andamento del dramma è poi meglio ordinato, e lo stile assai più naturale, più semplice, più ingenuo, qual si conviene a persone campestri. Egualmente lodevoli per lo stile son pure

i drammi del *Chiabrera* e i due ultimi anche per la condotta; ma poco noti, perchè la celebrità dell'Aminta ha oscurato tutti gli altri.

Colle poesie pastorali non vanno confuse le poesie e i drammi rusticali, scritti nel dialetto contadinesco della Toscana, quali sono il lamento di Cecco da Vallungo del *Baldovini*, la Tancia del *Bonaroti* il giovane, la Catrina del *Berni* ed altri, pregevolissimi tutti per naturalezza, verità di affetto, e copia di belle maniere.

Un nuovo genere di poesia buccolica si è pure introdotto iu questi ultimi tempi ,ed è quello dei poemi o romanzi pastorali. Il primo a darne l'esempio fu *Gessner* nel suo Dafni e nel primo Navigatore, ambidue in prosa alemanna, come sono le altre sue produzioni. M. *Florian* ne ha scritto in appresso alcuni in francese, pur leggiadrissimi, mescolando spesso alla prosa canzoni poetiche.

CAPO III.

—

(Programma N. 15)

—

Della Poesia Lirica.

Il carattere particolare di questa sorta di poesia è riposto nella supposizione ch' ella sia cantata o accompagnata dalla musica. *Ode* in Greco vale lo stesso che canto, e poesia *Lirica* esprime ch' ella debbe essere accompagnata dalla lira o da altro musicale stromento. Questa distinzione non ebbe luogo a principio , poichè ne' tempi primitivi, come abbiam dimostrato, la poesia e la musica andavano sempre congiunte, Ma dacchè vennero separate, que'componimenti che tuttavia erano destinati ad essere uniti colla musica e col canto, per modo di distinzione furono chiamati *odi o canzoni.*

In queste pertanto la poesia ritiene la sua primiera e più antica forma, quella con cui i poeti originali sfogavano il loro entusiasmo, lodavano gli dei e gli eroi, celebravano le vittorie, deploravan le sciagure. Dal supporre che l' ode ritenga la sua originaria unione colla musica dobbiamo dedurre la vera idea, le particolari qualità di questo genere di poesia. Il canto aggiunge naturalmente alla poesia maggiore calore, e tende a sollevare sopra sè stessa così la persona che canta come quelle che ascoltano. Di qui è l' entusiasmo che all' ode appartiene: di qui le libertà che a lei si permettono: di qui finalmente quella non curanza della regolarià, quel disordine e quelle digressioni che si suppongono ad essa concedute, e di cui alcuni poeti lirici non hanno mancato talvolta di abusare.

Tutte le odi o canzoni si possono comprendere sotto a quattro denominazioni: 1.° le *odi sacre* dirette alla divinità o composte sopra materie religiose; del qual genere sono i salmi di *Davide*, i cantici *Mosè*, di *Debora* di *Ezechia* d'*Isaia*, e degli altri profeti, che ci offrono questa specie di lirica nel più alto grado di perfezione.

Bellissimi esempi d'Inni religiosi ha l' Italia nelle poesie del *Cotta* e del *Lemene*, e tra i moderni negl' inni sacri d' *Alessandro Manzoni* e dell' *Arici*, del *Borghi*, del *Paravia*, nobili imitatori di lui e in quelli del *Mamiani* che per lo sciolto e una specie di forma epica in essi adoperata han molta analogia colla lirica ionica de'Greci e cogli inni che si sogliono attribuire ad Omero.

2.° Le *odi eroiche* impiegate a lodare gli eroi e a celebrare le marziali imprese e le grandi azioni; al qual genere appartengono tutte le odi di Pindaro e alcune poche di *Orazio*. Questi due generi per loro carattere dominante aver debbono la sublimità e la grandezza.

3.° Le *odi morali* e *filosofiche*, nelle quali i senti-

menti sono ispirati principalmeute dalla virtù, dall'amicizia, dall'umanità. Di questo genere sono molte odi d'*Orazio*, e molte delle migliori produzioni dei lirici moderni. E qui l'ode tiene uno stato di mezzo, che è quello delle temperate e tenere commozioni.

4.° Le *odi festevoli* e *graziose* fatte unicamente per piacere; quali sono tutte quelle d'*Anacreonte*, alcune di *Orazio*, e un gran numero di canzoni ed altre produzioni moderne che s' ascrivono al genere lirico. Il loro dominante carattere esser dee l'eleganza, la dolcezza, l'amenità.

Una delle primarie difficoltà nel comporre le odi del 1.° e 2.° genere viene da quell'entusiasmo che si riguarda come ad esse caratteristico, e che sovente porta alla stravaganza. Un'ode non ha certamente ad essere cosí regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico od epico; ma in ogni componimento però debb'esservi un soggetto determinato, esservi debbono delle parti che formino un tutto, debbe esservi della connessione fra queste parti. I passaggi da pensiero a pensiero nell'ode vogliono esser rapidi quai soglion nascer da una fantasia avvivata; ma sempre debbono esser tali, che conservino la connessione delle idee e mostrino che l'autore è un uom che pensa, non che sogna o farnetica.

Pindaro, il gran padre della lirica poesia presso i Greci, è stato occasione di spingere alcuni dei suoi imitatori agli eccessi or rammentati. Il suo genio era sublime, le sue espressioni belle e felici, le sue descrizioni pittoresche; ma veggendo essere troppo povero il soggetto di cantar le lodi di quelli che avevan riportato il premio nei pubblici giuochi, ei fa continue digressioni, ed empie i suoi componimenti di favole degli dei e degli eroi; che han pochissima connessione e col soggetto e tra loro. Contuttociò gli antichi lo ammirarono grandemente; ma siccome la più parte delle storie di particolari famiglie e città, alle quali allude, presentemente ci sono ignote ei diviene

per noi sì oscuro, tanto pe' suoi soggetti quanto per la maniera spezzata e rapida di trattarli, che non ostante la bellezza delle sue espressioni, il piacere di leggerlo in noi è molto diminuito. In diversi cori di *Sofocle* e d'*Euripide* noi abbiamo lo stesso genere di lirica poesia che in Pindaro; ma trattata con maggior chiarezza e connessione, e nel tempo stesso pur con molta sublimità. Assai fama nel genere lirico pur si acquistarono presso i Greci *Alceo*, *Saffo*, *Simonide*, *Callimaco* ed altri; ma pochi dei loro componimenti ci sono rimasti.

Fra tutti però gli scrittori di odi e antichi e moderni non v'ha forse nessuno che nella correzione e bellezza dello espressioni possa ragguagliarsi al principe de'lirici latini *Orazio Flacco*. Egli è disceso dai voli pindarici ad un più moderato grado d'elevazione, e ha saputo unire la connessione de' pensieri e il buon senso colle più scelte bellezze della poesia. Non oltrepassa per ordinario quello stato mezzano che che abbiamo detto appartenersi all'ode del terzo genere; e quelle ove tenta il sublime, non sono sempre le sue migliori. Il suo carattere particolare è la grazia e l'elganza; e in questo niun poeta è forse mai giunto a maggiore perfezione. Non v' ha chi sostenga un sentimento morale con maggior dignità o ne tratteggi con maggiore felicità uno ameno e festevole, o possegga l'arte di scherzare più piacevolmente allorchè prende a scherzare. Il suo linguaggio è si felice, che spesso con una sola parola, o con un solo epiteto presenta alla fantasia un' intera descrizione. Quindi egli è sempre stato e sarà sempre l' autore prediletto delle persone di gusto.

Primo padre de' lirici italiani vien riputato meritamente il *Petrarca*, il quale si è per lo più anche egli attenuto a quel genere temperato, che abbiamo ricordato in terzo luogo. Le sue canzoni in vita di Madonna Laura, specialmente quelle su gli occhi, appellate le tre sorelle, e l' altra che incomincia:

Chiare, fresche e dolci acque, son tutte piene di pensieri delicatissimi. Quelle in morte spirano il più soave patetico. Le due, l' una all' Italia, l' altra che incomincia: *Spirto gentil che quelle membra reggi*, son piene di eloquenza, di forza, di maestà.

Gl' imitatori del Petrarca, che sono stati moltissimi nel xv e xvi secolo, chi più chi meno, si sono ad esso accostati: benchè niuno sia giunto a pareggiarlo.

Nel Secolo xvii il *Chiabrera* aperse una nuova strada sulle tracce de' Greci. Le sue canzoni eroiche, massimamente quelle per le vittorie delle galere di Toscana, han tutto l' estro pindarico senza il disordine di cui le odi di Pindaro sono accusate. Le anacreontiche, di cui pure in Italia fu il primo autore, spirano tutta la grazia di Anacreonte, e in alcune fors' anche ei lo supera.

Il *Guidi* nelle sue odi è pieno di fuoco. Molto ne ha pure il *Filicaja*, il *Testi*, il *Menzini*. I due *Zanotti*, il *Manfredi*, il *Ghedini*, il *Lorenzini*. il *Rolli*, il *Zappi*, *Metastasio*, *Cassiani*, *Paradisi*, *Parini*, e molti altri si sono anche essi nella lirica nobilmente distinti nel secolo xviii, per non parlar de' viventi che sono abbastanza conosciuti.

Ma non vi ha forse lingua, siccome la Italiana, in cui i componimenti che si ascrivono al genere lirico sieno di tante maniere: e qualche cenno converrà farne partitamente.

In primo luogo vengono le odi e le canzoni che pur distinguonsi in varie classi. Altre diconsi petrarchesche perchè formate ad imitazione di quelle del Petrarca; e queste vogliono uno stile temperato, ma con pienezza di pensieri o fini e delicati, o gravi e sentenziosi, secondo il soggetto, e un franco maneggio di tutte le proprietà, eleganze e grazie della lingua.

Altre si dicono chiabreresche, perchè somiglianti alle eroiche del Chiabrera; e queste domandano vivacità, estro, sublimità, ma tutto regolato dalla ragione,

come si è detto delle odi del primo e secondo genere.

Altre si chiamano *anacreontiche*, perchè formate sullo stile d' Anacreonte; e queste aver debbono tutta la grazia, dolcezza, eleganza, festività, delicatezza, che abbiamo detto appartenere alle odi del quarto genere.

Vengono in secondo luogo i *poemetti*, altri dei quali si tessono in ottava o sesta rima, altri in versi sciolti, ed altri con rime intrecciate ai versi sciolti liberamente, che da alcuni si chiamano *selve*. Lo stile dei poemetti per lo più tende all'eroico, siccome i loro soggetti. Ma v'ha pur anche dei poemetti morali o filosofici, e questi vogliono uno stile più temperato, ma grave e sentenzioso, siccome le odi del terzo genere. In tutti però si esige una certa nobiltà e dignità: e il verso sciolto principalmente, quanto è facile a comporsi, altrettanto diviene vile e spregevole se non è sostenuto dalla grandezza dei pensieri e delle immagini, dalla sceltezza delle parole e delle frasi, dalla ben temperata armonia dei numeri, e da un accorta concisione contraria alla soverchia verbosità, di cui han peccato talvolta il *Chiabrea* e il *Frugoni*.

3.° I *capitoli*, i quali o si aggirano sopra argomenti lugubri e tetri; ed amano esser tessuti alla dantesca, vale a dire con uno stile robusto simile a a quello di *Dante*, con qualche asprezza e spezzatura nel verso, che a quello stile ben si accomoda, ma senza intrecciarvi, come si fa da taluno, le parole e frasi più strane adoperate una volta dagli antichi, e riprovate poscia dall' uso: o si aggirano sopra argomenti flebili e lamentevoli, nel qual caso acquistano il nome di *elegie*; e vogliono uno stile dolcemente patetico, di che abbiamo alcuni buoni esempi nelle elegie del *Rolli*. Scrivonsi in terza rima anche dei poemetti o eroici, o morali e filosofici, o festivi ed ameni; e chieggono allora uno stile o sublime e immaginoso, o sentenzioso e grave o piacevole e scherzoso, secondo il loro argomento. Scrivonsi pure da

molti in terza rima le egloghe, le satire, le epistole; ma delle prime abbiamo detto nel capo precedente, e delle altre diremo in quello che segue.

4.° Gli *endecasillabi* alla latina che or si usano sciolti, or divisi in terzetti, ove il secondo verso è un decasillabo sdrucciolo, e il primo e il terzo sono endecasillabi fra loro rimati, come in quello del *Frugoni*:

« E quali, Felsina, per le tue valli
« Vaghi amoretti, ridenti grazie
« Col piede intreccian festosi balli? ec.

Questi trattando sempre argomenti leggiadri e graziosi, domandano festività, grazia, dolcezza, secondo lo stile catulliano, da cui son presi.

5.° I *madrigali*, le *iscrizioni*, gli *epitaffi*, gli *epigrammi*, piccoli componimenti che non han verun merito se un qualche pensier nuovo e inaspettato, o leggiadro e piccante non dà loro un particolare risalto. Tale è il seguente del *Rolli*, che pure è il solo fra i suoi che possa addursi in esempio:

« Non posson mile e mille
« Poetiche parole
« Descriver l' altre belle:
« Ma per descriver Fille
« Ne bastano tre sole;
« Ossa, rossetto e pelle.»

6.° I *sonetti*, che sono i componimenti più famigliari agli italiani poeti e insieme i più difficili a ben condursi. Unità di soggetto in primo luogo vi si richiede; e questo pure debb' esser tale, che interessi vivamente o l'intelletto colla finezza o sublimità dei pensieri, o l' immaginazione colla novità e vivacità delle pitture, o il cuore colla delicatezza o colla forza degli affetti. Il tutto poi vuol essere distribuito in maniera fra i due quartetti e i due terzetti che venga sempre crescendo gradatamente, e termini con qualche immagine o sentenza che colpisca la mente o il cuore del leggitore. Oltrecciò ogni parte del sonetto vuol essere riempiuta dal soggetto medesimo, non

da aggiunti oziosi o da inutili episodi. Non vi si tollera negligenza alcuna di stile o dissonanza di verso o stentatura di rima. Tutto si vuol perfetto, ed un piccolo neo è talvolta bastante a difformarlo. In mezzo a tante difficoltà non è meraviglia, se gli eccellenti sieno così pochi, malgrado il numero infinito che tutto dì se ne forma, e se così pochi pur se ne contino presso gli stessi poeti di maggior nome.

Ci resterebbe a parlare delle quarte rime, delle sestine, delle ballate, degli enimmi o indovinelli, degli apologhi e delle novelle. Ma le *sestine*, di cui parecchie s'incontrano nel Petrarca, sono componimenti di cattivo gusto e sì difficili, che più non si usano; le *ballate* possono ridursi a' madrigali; le *quarte rime*, introdotte dal *Chiabrera*, sono anch'esse poco usitate, e come s'aggirano per lo più sopra argomenti morali, così adoperandole, vogliono particolarmente uno stile grave e sentenzioso. Degli *enimmi* toccato abbiam quanto basta, parlando dell'allegoria: degli *apologhi* e delle novelle diremo nel capo seguente.

CAPO IV.

(Programma N. 16).

Della poesia didattica.

La poesia didattica ha per oggetto particolare l'istruzione. Ella differisce da un trattato in prosa filosofico o morale o critico nella forma soltanto, non già nello scopo e nella sostanza. Per mezzo di questa forma però ella ha varii vantaggi sopra le istruzioni in prosa: coi vezzi della versificazione e del linguaggio poetico ella rende l'istruzione più aggradevole; trattiene e impegna la fantasia colle descrizioni, cogli episodii e cogli altri abbellimenti che vi frammischia;

e ferma eziandio con opportune sentenze più profondamente nella memoria le cose più importanti.

In più maniere ella può praticarsi. Può trascegliere il poeta qualche soggetto istruttivo, e trattarlo regolarmente ed in forma; o senza intraprendere un'opera grande e regolare, può inveire solamente contro alcuni particolari vizii, o far qualche morale osservazione sopra i caratteri ed i costumi, come fassi comunemente nelle satire, nelle epistole, negli apologhi e nelle novelle.

Il più alto genere di poesia didattica è un regolare poema sopra qualche grave ed utile argomento. Di tal natura sono fra i Greci i Lavori e le Giornate d'*Esiodo*, e il Poema astronomico di *Arato*; fra i Latini, i libri *de rerum natura* di *Lucrezio*, le Georgiche di *Virgilio*, l'Arte poetica d'*Orazio*, a cui possono aggiungersi la Poetica e la Scaccheide del *Vida*, l'Antilucrezio di *Polignac*, la Filosofia neutoniana di *Stay*, gli Ecclissi di *Boscovich* ecc., e fra gl'Italiani la Coltivazione dell'*Alamanni*, le Api del *Rucellai*, la Poetica del *Menzini*, la Riseide dello *Spolverini*, la Coltivazione de'monti dell'abate *Lorenzi*, e alcuni altri.

In un *poema didattico* il metodo e l'ordine è essenzialissimo, non già stretto e formale, come in un trattato prosaico; ma tale però che chiaramente porga al leggitore una serie connessa d'istruzione. In questa parte vien censurata da molti la Poetica d'*Orazio*; ma il disordine che si scorge nelle comuni edizioni, par che sia tutto da attribuirsi agli antichi copisti; giacchè colla sola trasportazione dei versi, senza farvi alcun altro cangiamento, si può ridurre a poema regolarissimo, siccome han provato *Antonio Riccoboni*, *Daniele Heinsio*, l'avvocato *Petrini* ed io stesso ultimamente.

Non basta però che un poema didattico sia regolare e metodico. Siccome in esso l'istruzione è il fine proposto; così il suo merito fondamentale consiste ne'solidi pensieri, ne'giusti principii, nelle chiare ed acconcie illustrazioni.

Oltre a ciò il poeta dee sapere avvivare le sue istruzioni col linguaggio poetico e coll' introdurre quelle figure e quelle circostanze che possano dilettare l' immaginazione, nascondere l' aridità del soggetto, abbellirlo colle opportune pitture. Dee pur anche introdurre a quando a quando degli acconci episodii, i quali senza far dimenticare il soggetto primario, servano a sollevar l'animo, e dargli riposo dalla stanchezza che suol produrre una continuata istruzione.

Di tutto questo il miglior modello son le Georgiche di *Virgilio*. Un ordine maraviglioso in lor si scorge; somma esattezza e aggiustatezza di precetti; uno stile sempre poetico, una particolare destrezza in nobilitare le cose ancor più triviali; vivacità di pitture acconciamente distribuite; e singolare sagacità nell' innestare i più nobili episodii, quali sono i prodigii che accompagnarono la morte di Cesare, le odi dell'Italia, la felicità della vita campestre, la favola d'Aristeo intrecciata con quella d'Orfeo e d'Euridice.

Le *satire* e le *epistole* domandano uno stile più andante e più famigliare, che un solenne poema didattico. Imperocchè siccome i loro soggetti sono i costumi e i caratteri che occorrono nella vita ordinaria, così vogliono esser trattati colla facilità e libertà del conversare; e la *Musa pedestris* de' Latini è quella che dee regnare in simili componimenti.

La *satira* presso i Romani ebbe a principio una forma assai diversa da quella che dopo assunse. La sua origine è oscura, e sembra che fosse un avanzo della antica commedia scritta parte in verso e parte in prosa, e abbondante di scurilità. *Ennio* e *Lucilio* corressero la sua rozzezza; e finalmente *Orazio* la ridusse a quella forma che presentemente ritiene. La correzione dei costumi è lo scopo ch' ella professa, e coerentemente a questo assunse la libertà di censurare francamente i caratteri viziosi. Non dee però prendere di mira particolari persone, e molto meno

nominarle: altrimenti in luogo di satira divien libello infamatorio.

In tre diverse maniere ella è stata trattata da tre gran satirici antichi, *Orazio, Giovenale* e *Persio. Orazio* non ha molta elevazione di stile; ha dato alle sue satire il titolo di *sermoni*; e sembra non aver inteso d'alzarsi più d'una prosa numerica. La sua maniera è facile e graziosa; prende per oggetto delle sue satire piuttosto le follie e le debolezze degli uomini che i loro vizii enormi; censura con viso ridente, e mentre moralizza da profondo filosofo, scopre al tempo stesso l'urbanità di un cortigiano. *Giovenale* è più declamatore e più severo. Egli ha maggior fuoco, maggior forza, maggior elevazione che Orazio; ma è di molto inferiore nella facilità e nella grazia. La sua satira è più ardente e più mordace, perchè generalmente diretta contro caratteri più malvagi. Egli, al dire di *Scaligero, ardet, instat, iugulat*; laddove Orazio *admissus circum praecordia ludit.* Persio ha più somiglianza colla forza e col fuoco di Giovenale che colla gentilezza d'Orazio. Ei si distingue per sentimenti di nobile e sublime moralità, è scrittor robusto e vivace, ma spesso aspro ed oscuro.

Le *epistole* poetiche, quando s'aggirano sopra soggetti morali o critici, di rado s' innalzano sopra le satire. Comunemente han per oggetto le osservazioni su gli autori o sui costumi e i caratteri; e nel fare queste osservazioni il poeta non dee proporsi di comporre un formale trattato, ma far mostra di sfogare il suo capriccio su qualche oggetto particolare che gli abbia dato occasione di scrivere.

In tutte poi le poesie di questo genere una regola essenziale si è quella d' *Orazio: quidquid praecipies, esto brevis.* Molta parte della grazia e della bellezza negli scritti epistolari e satirici è riposta in una spiritosa concisione, la qual dà loro un'acutezza e vivacità che ferisce piacevolmente la fantasia, e tien desta l'attenzione. Il merito loro dipende pure assais-

simo da una felice rappresentazione dei caratteri e dall'innesto opportuno di brevi storielle e d'apologhi. Come tali componimenti non sono sostenuti dalle bellezze maggiori del linguaggio poetico, vogliono invece essere abbelliti da vivaci pitture, e in questi un certo brio e certi tratti di spirito, che gli altri generi di poesia di rado ammettono, hanno pur luogo opportuno, e riescono piacevolissimi. *Orazio* così nelle satire come nelle epistole di quella specie è il miglior modello che possa proporsi.

Ma, oltre ai soggetti morali e satirici, altri pure maneggiare si possono in forma di *epistola*; ed entrar ponno ancora le poesie amorose e le elegiache, come sono le Eroidi d'*Ovidio* e le sue Epistole *de Tristibus* e *de Ponto*. Queste vogliono esser piene di sentimento; e come il lor merito consiste nell'esprimere acconciamente la passione che ne forma il soggetto, così debbono prender quel tono di poesia che più a siffatta passione convenga,

In Italiano le satire e le epistole da altri scrivonsi in terza rima, da altri in versi sciolti o sdruccioli o piani. In terza rima sono le satire dell'*Ariosto*, del *Menzini*, di *Salvator Rosa*, ec., de' quali il secondo si è accostato allo stile di Giovenale, gli altri a quello d'Orazio. In verso sciolto sono i sermoni del *Chiabrera*, del *Gozzi*, del *Paradisi*, e tutti interamente sullo stile d'Orazio, in cui tanto più è da ammirarsi che sieno essi così felicemente riusciti, quanto è più difficile il sapere con verso privo del sostegno della rima tenersi continuamente rasente il suolo senza toccarlo. Molte epistole in verso sciolto abbiam pure del *Pindemonte* e d'altri; ma scritte con uno stile più sollevato Finalmente in verso sciolto è l'ingegnosa satira del *Parini* sulla maniera con cui le persone del bel mondo passano le varie ore del giorno; ma lo stile vi è sempre nobile e sostenuto, qual convenivasi al carattere di *precettore d'amabil rito*, che quegli fino dal bel principio ironicamente aveva assunto.

Gli *apologhi* sono componimenti di vario metro, con cui per mezzo di immaginati esempi tratti dagli animali, od anche dalle cose inanimate, alle quali il poeta dà anima e senso, cercasi di offerire agli uomini utili istruzioni sopra la loro condotta. Queste, e le *parabole*, specie di *novellette*, furono già molto in uso presso gli Orientali. Fra i Greci *Esopo* sopra degli altri vi si distinse. *Fedro* ed *Avieno* molte delle favole d'Esopo recarono in versi latini, e molte ne aggiunsero di proprie. Gl'Italiani poco vi si occuparono fino alla metà del passato secolo, dopo il quale varie ne scrissero *Basilio Grazioso*, il *Pignotti*, il *De Rossi*, il *Passeroni*, il *Bertola*, e ultimamente il *Perego* ed il *Fiacchi*.

Uno stile facile, ma puro, nitido e accompagnato da opportune grazie si richiede in questi componimenti; e soprattutto che la moralità contenga qualche avviso importante che dalla favola naturalmente discenda.

Lo stesso è a dirsi delle *novelle* poetiche; delle quali però niuna abbiamo fra i Greci e i Latini, e poche fra gl' Italiani, che dir si possano morali, e non anzi corrompitrici del buon costume (1).

CAPO V.

Della Poesia descrittiva.

Per poesia descrittiva non intendesi alcuna specie o forma particolare di componimento; giacchè pochi ne sono massimamente di qualche lunghezza, che chiamar si possano puramente descrittivi, o dove il poeta non si proponga altro oggetto che di descrivere, senza mettere per base dell'opera sua qualche

(1) La novella poetica fu in questi tempi rimessa in onor dal *Sestini* nella sua Pia, dal *Grossi* nell'Ildegonda, nell'Ulrico e Lida e nella Fuggitiva, e da *Silvio Pellico* nelle sue Cantiche.

azione o narrazione o qualche morale sentimento. La descrizione generalmente suole introdursi piuttosto come abbellimento che come soggetto di un' opera regolare. Ma benchè formi di rado una specie separata di componimenti, ella entra però in tutti i generi di poesia, pastorale, lirica, didattica, epica, drammatica, e in tutti ha un luogo considerevole; sicchè in un trattato dell' arte poetica merita a buon diritto che debba farsene particolare menzione.

Il ben descrivere è una delle primarie prove dell' immaginazione del poeta, e sempre distingue il genio originale da quello di second' ordine. A uno scrittor dozzinale la natura sembra già esausta da coloro che lo han preceduto. Allorchè prende a descrivere un oggetto, ei non sa ravvisarvi nulla di nuovo o particolare; i suoi concetti son tutti vaghi e indeterminati, e le sue espressioni deboli e generali; ei ci dà più parole che idee, e l'oggetto per conseguenza da noi si vede in una maniera affatto oscura e indistinta. Al contrario un vero poeta ce lo mette vivamente sott'occhio, ne delinea le distintive sembianze, gli dà i colori della realtà e della vita, e lo colloca in tal luce che un pittore agevolmente potrebbe ritrarlo.

In nna opportuna scelta di circostanze è posta principalmente la grand'arte delle poetiche descrizioni.

In primo luogo non debbon queste esser volgari e comuni, ma per quanto si può, nuove ed originali, onde colpiscano la fantasia e destino l'attenzione.

Debbono in secondo luogo esser tali che particolarizzino l'oggetto descritto, e lo disegnino fortemente. Niuna descrizione che si forma sul generale, può mai esser buona, perocchè nulla si può mai con chiarezza immaginare in astratto, e tutte le idee distinte sempre si aggirano sopra i particolari.

In terzo luogo tutte le circostanze debbon essere consentanee all' oggetto, vale a dire, se questo è grande, tutte debbon tendere a magnificarlo; se vago

e piacevole, tutte ad abbellirlo; se orrido e mostruoso, tutte a deformarlo; sicchè l'impressione per questo mezzo sopra alla fantasia divenga piena ed intera.

In quarto luogo finalmente le circostanze debbon essere espresse concisamente e con semplicità, massimamente allorchè trattasi d' oggetti grandi e solenni; imperocchè quando sono o troppo esagerate o troppo stemperate o prolisse, indeboliscono sempre l'impressione che il poeta intende di fare.

È pur da notare che nel descrivere gli oggetti inanimati, il poeta per ravvivare la sua descrizione dee sempre mescolarvi qualche essere vivente. Le scene immobili e morte languiscono immantimente, se il poeta non sa introdurvi la vita e l'azione, e destarvi il sentimento. Ciò è ben noto ad ogni pittore che sia maestro nell'arte sua. È raro il veder dipinta una bella boschereccia, senza qualche oggetto animato che vi appartenga:

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus, hic toto tecum consumerer aevo (1).

La parte toccante di questi bei versi di *Virgilio* è appunto l'ultima, la quale ci mette dinanzi la compiacenza che due amanti possono avere a questa scena campestre.

Oltrecciò in una descrizione ogni cosa vuol essere particolarizzata per quanto è possibile, affin d'imprimere nella mente una più distinta e compiuta immagine. Un colle, un fiume, un lago risalta vieppiù alla fantasia quando si specifica qualche colle o fiume o lago particolare, che quando si lasciano questi termini nel generale. Così *Orazio* nell' ode XXXI. del Libro I.

(1) « Quì freschi sono cristallini fonti,
« Quì molli prati, quì, o Licori, opaco
« Bosco; quì consumarmi al tuo bel foco
« Tutta l'etade ancor dolce mi fôra. »
Egl. X.

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates, quid orat de patera novum
Fundens liquorem? Non opimas
Sardiniae segetes feracis:
Non aestuosae grata Calabriae
Armenta, non aurum aut ebur Indicum,
Non rura quae Lyris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis (1).

Molta parte della bellezza nella poesia descrittiva dipende eziandio dalla giusta scelta degli epiteti. Alcuni poeti troppo si mostrano trascurati su questo punto. I loro epiteti sono per la più parte insignificanti e meri riempitivi, che invece di aggiungere cosa alcuna alla descrizione, l'ingombrano e la snervano. Tai sono i *liquidi* fonti, le *bianche* brine, la *fredda* neve, la *calda* estate, le *verdi* fronde e simiglianti. Ogni epitelo o deve aggiugnere una nuova idea all' oggetto che qualifica, o almen servire ad accrescerne, rinforzarne il noto significato; e ve n'ha pur di quelli che bastano per sè soli a compiere un' intera descrizione, e a dipingere con una sola parola alla fantasia tutta una scena, quali sono nell'ode XXII del libro I. d'*Orazio* quelli con cui egli caratterizza le Sirti, il Caucaso e l'Idaspe:

Sive per Syrtes iter aestuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quae loca fabulosus
Lambit Hydaspes.

(1) « Nel tempio dedicato al biondo Apolline
« Che chiede il Vate, e a che da sacra patera
« Novello vin diffonde?
« Della Sardegna fertile
« Non ei le messi implorerà feconde:
« Non i famosi armenti di Calabria,
« Non gli avorj o le gemme o l'ôr dell'India;
« Nè meta a' miei desiri
« Le ville son che tacito
« Con onda cheta va mordendo il Liri. »

dove l'*aestuosas* ci dipinge le burrasche, cui van soggette le sirti, l' *inhospitalem* gl' impraticabili deserti del Caucaso, e il *fabulosus* le favole, cui ha dato luogo l'Idaspe.

Fra tutti i poeti niuno forse nell' arte del descrivere è giunto peranche ad eguagliare *Omero* il quale con molta ragione fu detto

« Primo pittor delle memorie antiche.

Quest' arte egli mostra per eccellenza in ambedue i suoi poemi; e singolarmente nell' Odissea che è quasi tutta di genere descrittivo. Le avventure d' Ulisse in questo poema sono dipinte per modo, che il leggitore, meglio che intendere un racconto di cose finte, crede vedere egli stesso una rappresentazione di cose vere, e segue Ulisse in tutti i suoi accidenti così passo passo che mai nol perde di vista. Abilissimo nelle descrizioni fu pur *Virgilio*; ed oltre le molte e leggiadre che veggonsi nelle sue Georgiche, la pittura singolarmente della presa e dell' incendio di Troia nel libro II della Eneide, e quella dell' inferno nel VI, non posson essere più vive. Tra i poeti italiani vivissima è la pittura del Conte Ugolino nel *Dante*; varie assai leggiadre se ne incontrano ne' trionfi del *Petrarca*; le descrizioni poi o di fatti o di luoghi o d' avvenimenti che ad ogni tratto si veggono ne' poemi dell' *Ariosto*, del *Tasso*, del *Berni*, del *Fortiguerri*, del *Tassoni*, del *Bracciolini*, e nei poemetti del *Parini* ecc. offrono dei bellissimi quadri in gran numero.

CAPO VI.

Programma N. 17-18)

Della Poesia epica

Il poema epico è universalmente riconosciuto come il più dignitoso fra tutte le opere poetiche, e insieme

il più difficile a ben eseguirsi. Il formare una storia poetica, la quale diletti e interessi ogni leggitore, l' empierla di accidenti adattati, l' avvivarla con varietà di caratteri e di descrizioni, e in un' opera così lunga mantener quella proprietà di sentimenti e quella elevazione di stile che il carattere epico richiede, è indubitamente il più alto sforzo del poetico genio; e quindi sì pochi in quest' impresa felicemente sono riusciti.

La natura dell'epopea consiste propriamente nella poetica esposizione di qualche illustre impresa, e il suo carattere dominante è l'ammirazione eccitata dalle eroiche azioni. È bastantemente distinta dalla storia sì per la sua poetica forma, che per la libertà delle finzioni di cui si serve. È più placida della tragedia, poichè sebbene in certe occasioni ammetta, anzi richiegga il patetico e il veemente, ciò non riguardasi come suo carattere particolare. Domanda più di ogni altra specie di poesia una dignità grave, eguale, sostenuta. Prende maggior estensione di tempo e di azione che la poesia drammatica, con che permette uno sviluppo di caratteri più compiuto: e laddove il dramma spiega i caratteri principalmente per mezzo de' sentimenti e delle passioni, il poema epico principalmente li spiega per mezzo delle azioni; sicchè le commozioni da esso prodotte sono men violente, ma più prolungate.

Tali sono le generali caratteristiche di questa specie di composizione. Ma per darne un' idea più particolare, prenderemo a considerare il poema epico tutto a tre capi: 1.° rispetto al soggetto o all' azione; 2.° rispetto agli attori o ai caratteri; 3.° rispetto alla narrazione del poeta.

ARTICOLO I.

Del soggetto e dell' azione.

Il soggetto del poema epico deve avere tre proprietà; deve esser *uno*, deve esser *grande*, deve essere *interessante.*

I. L'azione o l'impresa che il poeta sceglie per suo soggetto, deve essere *una.* L' importanza dell' unità per far sull'animo una piena e forte impressione è grandissima in ogni genere di componimento; ma nel poema epico principalmente. Imperocchè nel racconto d'eroiche avventure, è facile il concepire che molti fatti dispersi e indipendenti non possono mai colpire un leggitore così profondamente, nè si fortemente impegnare la sua attenzione, come una favola che sia una e connessa, dove i varii accidenti dipendano l'uno dall' altro, e tutti cospirino all' adempimento d'un medesimo fine.

Ne'grandi poemi epici questa unità di azione bastantemente è palese. *Virgilio,* a cagion d'esmpio, ha scelto per suo soggetto lo stabilimento d'Enea in Italia; e dal principio al fine questo soggetto ci è sempre in vista, e insieme ne lega tutte le parti con piena connessione. L'unità dell'Odissea d'*Omero* è della stessa natura, cioè il ritorno e ristabilimento di Ulisse nella sua patria. Il soggetto del *Tasso* è la liberazione di Gerusalemme dagl'infedeli. Nell'Iliade il soggetto è l'ira d' Achille colle conseguenze che produsse. È da confessare però che l'unità e la connessione non è qui così sensibile all'immaginazione, come nell'Odissea e nell'Eneide; imperocchè per varii libri Achille perduto nell'inazione è fuor di vista, e la fantasia non si ferma sopra altro oggetto, che sugli avvenimenti dei due eserciti che veggiamo contendere in guerra. Nell'Orlando Furioso, benchè vi abbia una specie d'unità e connessione nel piano generale, sem-

bra però che l'*Ariosto* siasi studiato di nasconderla nelle parti col passaggio continuo di luogo a luogo e d'una in altra azione, e colla frequente sospensione delle storie incominciate per intavolarne altre nuove (1).

Non è tuttavia da interpretarsi l'unità di azione sì strettamente che escluda qualunque episodio o azione subordinata. Per *episodio* sembra che *Aristotele* abbia inteso un'espansione della favola generale in tutte le sue circostanze. Noi ora intendiamo certe azioni incidenti, connesse bensì coll'azione principale, ma non così essenziali alla medesima, che il soggetto primario del poema venisse a soffrirne, qualora si fossero tralasciate, Di tal natura è la visita e la conferenza d'Ettore con Andromaca nell'Iliade, la storia di Caco, e di Niso ed Eurialo nell'Eneide, le avventure di Tancredi con Clorinda ed Erminia nella Gerusalemme liberata.

Le regole circa agli episodii sono le seguenti: 1.° debbono esser introdotti naturalmente, avere sufficiente connessione col soggetto del poema, sembrar parti inferiori attinenti al medesimo, non mere ap-

(1) Programma N. 19 — Il poema dell'Ariosto appartiene non alla poesia epica, ma alla romanzesca o alla cavalleresca, la quale lascia più libero campo alla fantasia ed ammette una maggior varietà di cose, e meno si cura della verosimiglianza e dell'unità dell'effetto In questa classe debbonsi eziandio collocare i poemi del Pulci, del Boiardo, del Berni e del Fortignerri, di cui l'autore favella in questo capo. E sì egli avrebbe pur dovuto trattare separatamente del poema di Dante, che forma una specie di poesia particolare insieme colle opere de' suoi imitatori il Varano ed il Monti, benchè quest ultimo pur seguendo la forma Dantesca, dia alle sue *Cantiche* un'indole più prossima all'epopea. Il poema di Dante più che all'epica classica degli antichi si accosta alle visioni de' profeti del popolo ebreo, essendo l'autore come in quelle il personaggio principale del poema, vestendo un religioso carattere e pigliando a correggere i vizi e la corruzione degli uomini con quel tuono sicuro e terribile che deriva dalla coscienza d'una celeste missione.

pendici ad esso appiccate. Contrario a questa regola, e perciò difettoso, è nel secondo libro della Gerusalemme il lungo episodio d' Olindo e Sofronia, de' quali nel resto del poema più non si parla. La passione di Didone nell'Eneide, e le arti d'Armida nella Gerusalemme non si posson propriamente chiamare episodii, perchè formano una considerevole porzione del nodo de' poemi medesimi.

2.° Gli episodii debbono presentarci soggetti di diverso genere da quei che precedono e che seguono nel corso dell'opera. Imperocchè appunto in grazia della varietà gli episodii sono introdotti. In un'opera così lunga qual è un poema epico servono essi a diversificare il soggetto, e a sollevare il leggitore col cambiamento di scena. Per la qual cosa in mezzo ai combattimenti un episodio di genere marziale sarebbe fuori di luogo; laddove la visita d' Ettore ad Andromaca nell'Iliade, e l'intertenimento d'Erminia col pastore nel settimo libro della Gerusalemme, ci somministrano un ben inteso e piacevole ritiro dal campo e dalle battaglie.

3.° Finalmente siccome l'episodio è introdotto *ex professo* per un abbellimento, così debb'essere lavorato con una finita eleganza: e di fatto ne' pezzi di questo genere è dove per ordinario i poeti spiegano tutta la loro arte.

L'unità poi dell'epica azione, oltre alle cose dette, necessariamente richiede che questa sia intera e compiuta, vale a dire, come s'esprime *Aristotile*, che ella abbia un principio, un mezzo ed un fine. L'autore, o riferendo il tutto in persona propria, come fa *Omero* nell'Iliade, il *Tasso* nella Gerusalemme, l'*Ariosto* nell'Orlando Furioso; o introducendo alcun degli attori a riferire quel ch'è accaduto innanzi all'aprimento del poema, come lo stesso *Omero* nell'Odissea e *Virgilio* nell' Eneide, dee sempre cercare di dare una piena informazione di tutto ciò che appartiene al suo soggetto, non dee mai lasciare digiuna la no-

stra curiosità sopra veruno articolo, dee recarci precisamente al compimento del suo assunto, e quivi conchiudere.

Circa alla durata dell'epica azione niun preciso limite può accertarsi. Nell' Iliade, secondo *Bossu*, l'azione non oltrepassa il termine di quarantasette giorni. L'azione dell' Odissea computata dalla distruzione di Troia alla pace d'Itaca si estende ad otto anni e mezzo; ma cominciando dalla prima comparsa dell'eroe, cioè dalla partenza di Ulisse dall'isola di Calipso, comprende solamente cinquantotto giorni. Similmente l'Eneide calcolata dall'incendio di Troia fino alla morte di Turno inchiude circa sei anni; ma principiando dalla tempesta che gettò Enea sulle coste dell'Africa, si valuta tutt'al più ad un anno e qualche mese.

II. La seconda proprietà dell' azione epica è che sia *grande*, vale a dire, che abbia sufficiente splendore e importanza, sì per tener ferma la nostra attenzione, sì per giustificare il magnifico apparato che il poeta le presta.

Alla grandezza del soggetto epico contribuisce che ei non sia d'una data troppo moderna, nè cada in un'epoca troppo conosciuta. Questa avvertenza non hanno avuto *Lucano* e *Voltaire* nella scelta de' loro soggetti, e perciò tanto meno lodevolmente ne' loro poemi sono riusciti.

L'antichità è favorevole a quelle alte e auguste idee che l'epica poesia deve risvegliare, tende a ingrandire nella nostra immaginazione così le persone come gli avvenimenti; e quel che più monta, lascia al poeta la libertà d'adornare il suo soggetto per mezzo della finzione.

Laddove tosto che viene entro i cancelli d'una storia reale e autentica, questa libertà è imbrigliata. Il poeta allora o dee ristringersi totalmente alla pura storica verità, come ha fatto *Lucano*, a rischio di rendere la sua storia digiuna, o se n'esce, come ha fatto *Vol-*

taire nell' Enriade, ne segue questo svantaggio, che negli avvenimenti ben noti le parti vere e le finte non si possono mescere e incorporare naturalmente.

Nell' epopea, dove l' eroismo è la base dell' opera, e dove lo scopo che si ha di mira è di eccitare la maraviglia, le storie antiche e tradizionali sicuramente sono le più opportune. Qui l' autore può scegliere nomi e caratteri e avvenimenti per fabbricarvi il suo poema, bastando che non siano essi del tutto ignoti, mentre gli lasciano, per la distanza del tempo e la lontananza della scena, una piena libertà all' invenzione e alla finzione.

III. La terza proprietà richiesta nel poema epico è che sia *interessante*. Molto importa a questo proposito il saper prendere un soggetto che abbia relazione intima colla propria nazione, siccome hanno fatto *Omero* e *Virgilio*. Ma ciò che rende più interessante un poema epico a qualunque leggitore di qualsivoglia nazione è la sagace condotta dell' autore nel maneggio del suo soggetto. Ei deve formarne la traccia in maniera che possa comprendere molti incidenti atti a commovere. Non dee abbagliarci perpetuamente con imprese di valore, perocchè ogni leggitore si stanca al continuo strepito delle battaglie; ma dee procurare di toccarci il cuore. Quanto più un poema epico abbonda di situazioni che destino sentimenti di amore, di amicizia, di benevolenza, di umanità, egli è tanto più interessante, e questi formano sempre i tratti dell' opera più graditi.

Tali sono nell' *Iliade* la visita d' Ettore ad Andromaca, il dolore d' Achille per la morte di Patroclo, quello d' Andromaca, d' Ecuba e di Priamo per la morte di Ettore, l' andata di Priamo ad Achille per ricuperare il corpo del figlio, e nell' *Odissea* quasi tutte le avventure d' Ulisse, il dolore di Penelope per l' assenza di lui e la partenza di Telemaco, i riconoscimenti che fanno d' Ulisse, in diverso modo, e diverso tempo Telemaco, la nutrice, e i due pastori, Penelope e Laerte.

Tali nell' *Eneide* l' incendio di Troia, la morte di Priamo, la pietà d'Enea verso Anchise, e il suo dolore per la perdita di Creusa, l'amore e la disperazione di Didone, la morte d'Eurialo, cui l'amico Niso indarno tenta salvare, e il pianto della madre di quello, la morte di Lauso, il pianto d'Evandro sul corpo di Pallante.

Tali nella *Gerusalemme liberata* l'avventura di Olindo e Sofronia, cui tanto spiace di veder poscia dal poeta affatto dimenticati, il dolor di Tancredi per la morte di Clorinda, guasto però da alcuni lambiccati concetti del suo lamento sopra la tomba di lei, l'incontro d'Erminia col pastore, la disperazione d'Armida, troppo anch'essa però concettosa.

Tali finalmente nell' *Orlando Furioso* le avventure d'Olimpia e di Doralice, il dolore d'Isabella e di Fiordiligi per la morte di Zerbino e di Brandimarte, e soprattutto la storia di Ruggiero preso da Bulgari, liberato da Leone, costretto dalla gratitudine a combattere per questo contro la sua Bradamante, ecc.

Quello poi, che a rendere interessante il poema contribuisce sopra d'ogni altra cosa, è il saper dipingere gli eroi principali in maniera che fortemente impegnino a favor loro il leggitore, e gli facciano prendere viva parte ogli ostacoli, alle traversie, ai pericoli che essi incontrano.

Questi pericoli od ostacoli formano quel che si chiama il *nodo* del poema, nel cui intreccio giudizioso consiste la principal arte del poeta epico. Deve egli scuotere la nostra attenzione col presentarci difficoltà, che sembrino minacciare infausto successo alla impresa de' personaggi che ci stanno a cuore, dee far crescere moltiplicarsi gradatamente queste difficoltà, finchè dopo averci tenuti in uno stato di sospensione e agitazione, apra con una acconcia catena di accidenti, e in una maniera probabile e naturale, la strada allo scioglimento del nodo.

La più comune opinione de'critici è che il poema

epico debba terminare prosperamente, perciocchè un fine sciagurato deprime l'anima, e troppo sarebbe, se dopo le difficoltà e i disastri che comunemente abbondano nel poema medesimo, l'autore volesse anche mettervi il colmo con un esito infelice. Quindi non sono da imitare *Lucano* e *Milton*, che hanno conchiuso i loro poemi, l'uno colla distruzione della romana repubblica, l'altro coll'espulsione de' primi padri dal paradiso.

ARTICOLO II.

Dei Caratteri.

Siccome è dovere del poeta epico il tessere una favola probabile e interessante fondata sulla natura; così dee studiarsi di dare a tutti i suoi personaggi caratteri proprii e ben sostenuti, i quali coll'andamento della umana natura convenevolmente si accordino.

Non è però necessario che ogni attore sia moralmente buono; anche i caratteri imperfetti e viziosi trovar vi possono luogo opportuno: i principali attori sono quelli che debbono sempre tendere a destar l'amore e l'ammirazione piuttosto che l'odio e il disprezzo.

Qualunque poi sia il carattere che il poeta dà a ciascuno de' suoi attori, dee procurare di serbarlo sempre uniforme e coerente a se medesimo. Ogni cosa ch'ei fa o dice, debb' essere a lui adattata, e servire a discernere l'un personaggio dall'altro.

I caratteri poetici posson distinguersi in due classi, generali e particolari. I caratteri generali son quelli di saggio, valente, virtuoso senza ulteriore specificazione; i particolari esprimono quella specie di saviezza e valore o virtù, in cui ciascuno e più eminente. Questi esibiscono i particolari tratti che distinguono un individuo dall'altro, che segnano la differenza delle medesime qualità morali in diversi uomini se--

condo che sono combinate con altre diverse disposizioni del loro temperamento. Nel delineare questi particolari caratteri è dove principalmente l'ingegno fa di se mostra.

In questa parte *Omero* si è segnalato sopra tutti gli altri.

Nell'*Iliade* Achille, Agamennone, Menelao, Nestore, Ulisse, Aiace, Diomede, Stenelo, Antiloco, Patroclo, ecc. dalla parte de' Greci; Ettore, Sarpedonte, Enea, Paride, Priamo, Antenore, Ecuba, Andromaca, Elena dalla parte de' Troiani, hanno caratteri tutti distinti, e tutti sempre ben sostenuti, al che non meno delle azioni contribuiscono i frequenti discorsi, con cui ciascuno scopre vie più chiaramente le interne disposizioni dell'animo suo.

Nell'*Odissea* par ch' egli siasi studiato di porre in vista tutti i diversi caratteri che si scopron negli uomini. L'inumana fierezza dei Ciclopi e dei Lestrigoni; le insidiose lusinghe de'Lotofagi; l'oziosa mollezza dei Feaci; la voracità ed insolenza de' Proci; la modesta virtù e il nascente coraggio del giovine Telemaco; la disinvolta e amorevole cortesia del giovine Pisistrato; la senile gravità e saviezza di Nestore; la gratitudine di Menelao verso d' Ulisse; la sagacità, la prudenza, la fortezza ne' mali e il valore di questo eroe principale del poema; la munificenza d 'Alcinoo; il grazioso e ripettoso contegno del figliuol suo Laodamante, opposto all'orgogliosa e impertinente leggerezza d'Eurialo; la fedele amorevolezza de' pastori Eumeo e Filezio, e fino del vecchio cane Argo, opposta alla slealtà dell'insolente Melanto; l'abbietta tracotanza del pitocco Iro; l'abbattuta decrepitezza di Laerte; lo sregolato amor paterno d'Eupite; la tenerezza materna, la fedeltà coniugale e la prudente diffidenza di Penelope; il costante ravvedimento di Elena; il cuor benefico di Nausicaa unito al più modesto e savio contegno; l' eminente virtù di Arete; l' ingenua, amorosa cordialità della nutrice

Euriclea: l'amor passionato di Calipso; la malizia di Circe; il canto traditore delle Sirene; la sregolatezza delle sedotte ancelle di Penelope ecc: tutto è rappresentato colle più naturali, più vive e più evidenti pitture.

Vivgilio ne' caratteri non è ugualmente felice. Pochi ne sono da lui tratteggiati e lumeggiati a dovere. Fra i Troiani, eccetto Enea, niuno ha distinto carattere, ed il suo fido Acate è di tutti il personaggio più insignificante. Lo stesso Enea, annunziato a principio come il più pio, più giusto, più virtuoso, nel congedarsi da Didone mostra una scortese e dispiacevole durezza. Oltreccio nella guerra coi Latini, come ha osservato meritamente *Voltaire*, il leggitore è tentato a prendere piuttosto le parti di Turno, contro d'Enea, che viceversa. Turno, principe giovane, valoroso, innamorato di Lavinia, e a lei congiunto di sangue, viene a lei destinato in isposo con generale consentimento, e dalla madre di essa è particolarmente favoreggiato. Lavinia medesima non mostra ripugnanza a queste nozze. Improvvisamente arriva uno straniero, un fuggiasco di lontano paese, che non l'ha mai veduta, nè la vede in tutto il poema; e che fondando sopra oracoli e vaticinii le sue pretensioni ad uno stabilimento in Italia, mette colla guerra tutto il paese sossopra, uccide l' amante di Lavinia, e cagiona la morte della madre di lei. Siffatta condotta non è certamente la più opportuna per renderci favorevoli all'eroe del poema, e il difetto sarebbesi facilmente emendato, se il poeta avesse fatto che Enea in luogo di affliggere Lavinia, e funestarne tutta la casa, l'avesse libera da qualche rivale, odioso non meno a lei che a tutto il paese.

Il carattere di Didone è il più ben sostenuto che sia in tutta l'Eneide. L'ardore della sua passione, l'impeto del suo sdegno e la violenza dei suoi trasporti esibiscono una figura molto più animata d' ogni altra che Virgilio abbia delineato.

Nondimeno anche l' astuzia di Sinone, la crudel ferocia di Pirro, la consigliatezza delle donne troiane nell'incendio delle navi e la successiva lor timidezza e incostanza, l'amicizia di Niso, l'imprudenza d' Eurialo, il muliebre dolore della madre di lui, diverso dal dolore virile del padre di Pallante, e dal dolore disperato di Mezenzio padre di Lauso, il virtuoso carattere di questo giovane, il feroce carattere di Mezenzio son ben dipinti.

Il *Tasso* nei caratteri è riuscito meglio assai di Virgilio. Goffredo, condottiere dell'impresa, è prudente, moderato, intrepido. Tancredi è acceso d'amore per Clorinda; ma insieme magnanimo, valoroso, e ben contrastato col fiero e brutale Argante. Rinaldo è giovine fervido ed iracondo, è sedotto dalle lusinghe e dalle arti d'Armida, ma in fondo è pieno di zelo d'onore e d'eroismo. Il coraggio di Solimano nelle maggiori traversie è sempre imperterrito. La tenera Erminia, l'artificiosa e violente Armida, la virile Clorinda son tutte figure egregiamente dipinte ed animate.

Minore diversità di carattere forse scorgesi nell'*Ariosto.* La bravura più o men grande sembra il carattere universale di tutti; se non che questa nei Saraceni è per lo più accompagnata dalla ferocia e talor dalla frode, ne' Cristiani da sentimenti più nobili e generosi. I caratteri più distinti presso di lui sono l'amore costante di Bradamante e Ruggiero, e l' amor tenero d'Isabella per Zerbino, di Fiordiligi per Brandimarte.

In ogni poema epico suol esservi un personaggio distinto sopra degli altri che costituisce l'eroe della favola. Il carattere di questo debb'essere più eminente, e come quello che dee maggiormente eccitar l'ammirazione e l' amore, nulla aver deve di spregevole e odioso. Tale è Ulisse nell'Odissea, Goffredo nella Gerusalemme, Fingal nel poema di *Ossian.* Achille nell'Iliade si rende alquanto odioso per l'ostinata ira e la eccessiva ferocia, benchè questi difetti dall'altezza dell'anima, dalla forza dell' amicizia, dalla generosità

siano compensati almeno in parte. Il carattere di Enea presso Virgilio meglio soddisfarebbe, se fosse privo dei difetti pocanzi accennati. Nell'*Ariosto* non si sa qual sia l'eroe del poema. Se questi è Orlando, come il titolo sembra indicare, e come pur mostra la stravagante forza che gli è attribuita, e il fine da lui posto alla guerra colla ferita di Sobrino, e la morte di Agramante e Gradasso, troppo certamente sconviene, che l'eroe veggasi per la più parte del poema divenuto oggetto di compassione e di riso per la più strana e furiosa pazzia. Nè meno a rimproverarsi è nel Paradiso perduto di *Milton*, che quegli che fa più comparsa, che più opera, che più felicemente riesce nella sua impresa, sia Satanasso, talchè egli sembra l'eroe di quel poema.

Oltre gli umani attori non picciol luogo nella epica poesia occupano solitamente attori d'un altro genere, vale a dire gli dei e gli esseri soprannaturali. Questa, che chiamasi *macchina* del poema, da alcuni si reputa essenziale, fondandosi eglino principalmente sull' esempio d' Omero e di Virgilio: da altri vorrebbesi esclusa, come incompatibile con quella probabilità e apparenza di realtà che essi credono dover regnare in questo genere di scritti.

Ma benchè forse non sia impossibile il formare un poema epico interessante, senza introdurvi alcun essere soprannaturale; egli è certo però, che nell'epica poesia, dove la maraviglia e le grandi idee più che altrove debbono dominare, il portentoso e soprannaturale somministra al poeta un grande vantaggio. Esso lo abilita ad ingrandire il suo argomento per mezzo di quegli oggetti augusti che la religione vi introduce, e gli permette di estendere e variare il suo disegno, comprendendo in esso il cielo. la terra, l'inferno, gli uomini gli esseri invisibili e tutta l'ampiezza dell'universo.

Al tempo stesso però nell'uso di questa macchina deve il poeta essere temperato e prudente. Non è in

sua balìa l'inventare qualunque sistema di cose soprannaturali e portentose. Deono queste aver sempre qualche fondamento sulla popolare credenza onde acquistare quel grado di probabilità che troppo è necessario.

Omero è accusato non a torto di aver in più luoghi dell'Iliade degradati soverchiamente gli dei, specialmente nelle coniugali risse fra Giove e Giunone, e nelle indecenti contese fra gli dei inferiori, secondo che prendono ne' due eserciti guerreggianti diverse parti; sebbene a sua escusazione, almeno in parte, giovar può il ricordare che, secondo le favole di quei tempi, gli dei erano di poco superiori all'umana condizione e soggetti alle stesse passioni degli uomini.

Virgilio ha rappresentato anch'esso gli dei soggetti alle passioni umane; ma gli ha figurati con maggiore dignità e decenza.

Il *Tasso* ha sostituito acconciamente gli esseri soprannaturali, secondo la cristiana religione, e vi ha aggiunto i portenti della magìa, a' quali allora prestavasi tuttavia credenza. Ma il romito, che per una caverna conduce al centro della terra i messaggeri spediti in traccia di Rinaldo, e il portentoso viaggio che essi fanno alle Isole Fortunate, portano il maraviglioso alla stravaganza.

Più stravaganti sono gli effetti della magìa nel Morgante del *Pulci*, nell' Orlando innamorato del *Boiardo* e del *Berni*, nell'Orlando Furioso dell'*Ariosto*, nell'Amadigi di *Bernardo Tasso*, nel Ricciardetto del *Fortiguerri*, e simili; nè lasciano di urtar bene spesso spiacevolmente la fantasia, quantunque in sì fatti poemi romanzeschi le stravaganze si credessero più tollerabili.

Un singolare contrasto nella Lusiade di *Camoens* poeta portoghese fa la mescolanza ch'egli introduce della cristiana religione colla pagana mitologia, unendo insieme Cristo e la B. Vergine con Giove, Venere e Bacco.

La peggior macchina però è quella dove introduconsi i personaggi allegorici come attori reali. Questi possono qualche volta aver luogo nelle descrizioni, ove servono d'abbellimento; ma non si deve permettere mai che abbiano una parte reale all'azione del poema. Imperocchè essendo aperte e dichiarate finzioni, essendo meri nomi d'idee astratte, a cui niuna immaginazione può attribuire un'esistenza personale, se mescolati vengono cogli umani attori, formono un' intollerabile confusione di ombre e di realtà, e tutta la consistenza dell'azione è affatto distrutta. Perciò assai più da lodare è *Virgilio*, il quale per mettere la discordia fra i Latini e i Troiani fa uscir Aletto dall'inferno, che l'*Ariosto*, il quale fa scendere S. Michele a cercar la Discordia medesima, e *Voltaire*, che oltre alla Discordia, fra i personaggi misti agli umani attori introduce nell'Enriade l'Astuzia e l'Amore, e dà loro non piccola parte dell'intreccio di tutto il poema.

ARTICOLO III.

Della Narrazione.

Nella narrazione non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o introduca qualcuno dei suoi personaggi a narrare una parte dell'azione che sia accaduta innanzi al cominciare del poema. Dove il soggetto è di grande estensione e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell'Odissea e nell'Eneide, il secondo metodo è preferibile; quando il soggetto è più ristretto e di più corta durata, come nell' Iliade e nella Gerusalemme, il poeta può senza svantaggio attenersi al primo.

Nella proposizione del soggetto, nell' invocazione della Musa e nelle altre cerimonie d'introduzione il poeta può similmente variare a piacer suo. È da avvertire soltanto che il soggetto dell'opera sia proposto con chiarezza e senza pompa affettata e sconve-

nevole; imperocchè secondo la nota regola d'*Orazio* l'introduzione non deve mai salire tropp'alto, nè troppo promettere, perchè l' autore non manchi poi all'eccitata aspettazione.

Quel che importa nel tenore della narrazione si è che sia chiara, animata e arricchita di tutte le bellezze della poesia. Niuna sorta di composizione richiede più forza, dignità e calore che il poema epico. Qui è dove noi cerchiamo tutto quel che v'ha di sublime nella descrizione, di tenero ne' sentimenti di ardito e vivace nelle espressioni. Laonde, sebbene il disegno dell'autore sia senza difetto, ed anche la sua storia ben condotta, pure s'egli è debole o freddo nello stile, privo di scene che colpiscano, e mancante di colori poetici, non può aver buon successo.

Gli ornamenti che ammette l'epica poesia vogliono, però esser tutti di genere grave e castigato. Nulla di sconcio o lubrico o lezioso o affettato vi debbe aver luogo. Tutti gli oggetti che presenta hanno ad essere o grandi o teneri o graziosi. Le descrizioni d'oggetti disgustosi o vili o stomachevoli debbono fuggirsi quanto è possibile.

Perciò nell' Iliade i bassi modi e grossolani con cui Achille ingiuria Agamennone, Giove sgrida Giunone, Ulisse minaccia Tersite; nell'Eneide la favola delle Arpie; nel Tasso alcune descrizioni più libere del convenevole; nell'Ariosto le descrizioni oscene e le buffonesche stravaganze delle pazzie d'Orlando, a ragione dagli uomini di giudizio e di giusto vengono riprovate.

ARTICOLO IV.

Dei principali Poeti epici.

Omero fra i Greci, Virgilio fra i Latini, Lodovico Ariosto e Torquato Tasso fra gl' Italiani son quelli

finora, che nell' epica poesia su tutti gli altri han riportata la palma.

Omero, primo autore dell'epopea, ha pur il merito straordinario d'aver condotto a fine due lunghi poemi, l'Iliade e l'Odissea, di diverso genere ambedue, e che ambedue nel loro genere hanno formato la maraviglia di tutte le età e di tutte le colte nazioni.

Virgilio è stato dalla morte prevenuto dal poter condurre all'ultima perfezione la sua Eneide; ma quale ci è rimasta ella è tuttavia fornita di grandi e singolari bellezze.

V'ebbe anzi chi pretese anteporre Virgilio allo stesso Omero. Ma volendo paragonare il merito di questi due grandi poeti, quello che può dirsi di più ragionevole si è, che *Omero*, siccome fu originale nell'arte sua, così ha più di quelli che son venuti in appresso, le bellezze e i difetti che incontrare si debbono in un autore originale, vale a dire più ardimento, più natura, più facilità, più forza, più sublimità; ma altresì più irregolarità e più negligenze. *Virgilio* ha sempre tenuto d'occhio Omero, e in molti luoghi lo ha più tradotto che imitato; siccome nella tempesta del libro I dell'Eneide presa dal V dell'Odissea; e in quasi tutte le similitudini. La preminenza dell'invenzione dee pertanto fuor d'ogni dubbio ad Omero attribuirsi. La preminenza nel giudizio, benchè da molti voglia concedersi a Virgilio, nondimeno è tuttavia in sospeso. Nel rimanente noi ravvisiamo in Omero tutta la greca vivacità, in Virgilio tutta la maestà romana. L'immaginazione d'Omero è assai più ricca e copiosa, quella di Virgilio più pura e corretta. La forza del primo consiste nel saper riscaldare la fantasia, del secondo nel saper toccar il cuore. Lo stil d'Omero è più semplice e più animato, quel di Virgilio più elegante e più uniformemente sostenuto. Il primo ha in molte occasioni una sublimità, a cui l'altro non giugne mai; ma questi in ricambio mai non decade dal-

l'epica dignità; il che d'Omero non può egualmente asserirsi. Per non detrar nulla però dell'ammirazione dovuta ad ambedue questi grandi poeti, la maggior parte dei difetti d'Omero è da imputarsi non al suo ingegno, ma alle circostanze dell' età, in cui vivea; e quanto ai passi deboli dell'Eneide vuolsi aver rimembranza, che l'opera per l'immatura morte dell'autore è rimasta imperfetta.

Egual contesa è nata in Italia sul merito comparativo dell' *Ariosto* e del *Tasso*; ma il paragone tra questi due poeti è più difficile a farsi, essendo l'uno autore d'un poema romanzesco, e quindi più libero e fantastico, l' altro di un poema epico regolare, e perciò più legato e circoscritto.

Quel che può dirsi però è che il primo ha cercato di accostarsi più ad Omero; il secondo più a Virgilio. L' immaginazione dell' Ariosto è assai più feconda, ma meno regolata; quella del Tasso men copiosa, ma più corretta. Lo stile dell' Ariosto è più semplice ma ineguale; quello del Tasso più sostenuto e più uniforme, ma talvolta monotono e tal altra affettato. Nelle descrizioni grande vivacità e grand' arte mostrano ambedue; ma nell'Ariosto, come maggiore è la copia, così anche più da ammirarsi è la moltiplice varietà. Del resto per prendere una conveniente idea di ambedue, valga quel che ne dice il *Frugoni* nella sua epistola al signor Placido Bordoni:

« Ecco quei duo che per dissimil calle
« Tenner cammino, e per diverso pregio
« Colsero entrambi, e su la nobil cima
« Si diviser l'ausonio epico lauro,
« Il divin Lodovico, il gran Torquato.
« Simile il primo a gran città che mostra
« Con armonia discorde uniti e sparsi
« Là templi, e là teatri, e quì negletti
« Lari plebei, quì poveri abituri;
« Là vasti fôri, e spazïose piazze,
« E quì vicoli angusti, onde risulta

« Un tutto poi, che nelle opposte parti
« Ben contrasta e cospira, e vario e grande
« E ricco e bello ed ammirando appare.
« Simile l'altro a regal tetto altero,
« Dove tutto grandeggia, o l'atrio miri
« Star su cento colonne, o in doppio ramo
« Sorger superbe le marmoree scale:
« O l'ampie sale alzarsi, o in ordin lungo
« L'auguste stanze di cristalli e d'oro
« Folgoreggiando, e raddoppiando il giorno
« Formare un tutto che grandezza spiri,
« Ovunque l'occhio ammirator si volga.

Oltre all' Iliade e all' Odissea d' Omero, un altro poema ci è rimasto de' Greci, che è quello *d' Apollonio Rodio* sulla spedizione degli Argonauti in Colco, del quale parecchi versi furono pure imitati o tradotti da Ovidio e da Virgilio, come scorgesi nelle note di Valentino Rotmaro impresse colla versione da lui fatta di Apollonio.

Anche i Latini dopo l'Eneide di Virgilio, ebbero la Farsaglia di *Lucano*, la Tebaide di *Stazio*, la guerra Punica di *Silio Italico*, l'Argonautica di *Valerio Flacco*, ed i poemi di *Claudiano*.

Ma *Lucano*, sebbene abbondi di filosofici sentimenti, ed abbia spesso gran forza nelle sue espressioni, più spesso però tende al gonfio e al concettoso; e mal consigliato è stato poi nella scelta del suo soggetto, come abbiamo di già accennato, appigliandosi ad una storia allor troppo recente e per sè disgustosa, siccome è quella degli orrori di una guerra civile.

Peggiore argomento al suo poema ha scelto *Stazio*, descrivendo l'odio scellerato dei due fratelli Eteocle e Polinice, che finì colla strage reciproca d'ambedue: e il suo stile, se mostra dappertutto una fervida immaginazione, fa vedere altresì che questa non era punto regolata dal buon giudizio, correndo sempre all'esagerato ed al tronfio assai più di Lucano.

Silio Italico fu grande ammirator di Virgilio, e ne

imitò in qualche tratto non infelicemente lo stile. « Certo per la purità della lingua ei supera, dice l'Ab. « Quadrio, per lo meno i poeti di tutti i suoi tempi. » Ma egli pure fu, come Lucano, più storico che poeta.

Valerio Flacco scrisse otto libri dell'Argonautica; ma una morte immatura ne impedì il compimento; e questa forse è la cagion principale dei difetti, di cui i critici con ragione accusano quest'opera, e dello stil debole e freddo, col quale è scritta generalmente.

Anche i poemi di *Claudiano* sono in gran parte mutilati e imperfetti. Non può negarsi che egli abbia del fuoco; ma questo è prodotto da un ardor giovanile non moderato o corretto dalla maturità del giudizio. Claudiano non ha la robustezza dei pensieri filosofici di Lucano; e al tempo stesso nella gonfiezza dello stile e nella stucchevole uniformità del numero o gli è uguale o lo supera.

Fra gl'Italiani all'incontro dopo i poemi dell'Ariosto e del Tasso, molto pregiati per la bellezza del loro stile son l'Amadigi di *Bernardo Tasso* e l'Orlando innamorato del *Berni* che ha rifatto quello del *Boiardo*; ma il primo è più scarso d'invenzione, il secondo non sa dimenticarsi della propensione che aveva al burlesco, per cui se è fatto in Italia autore d'un nuovo genere di poesia, che da lui ha preso il titolo di *Berniesca*. In quella guisa poi che l'Ariosto ha continuato il poema del Boiardo nell'Orlando Furioso, così il *Forti-guerri*, quello dell'Ariosto nel Ricciardetto; e feracissima invenzione ha dimostrato egli pure, ma le stravaganze vi sono ancor maggiormente esagerate e lo stile più negletto. Il Morgante del *Pulci*, più antico di tutti questi, è ancora più incolto: egli ha però vari tratti nello stile famigliare e piacevoli che non sarebbero indegni del Berni. L'Italia liberata del *Trissino* è poema regolare e di stile colto, ma freddo. Sono all'opposto da ricordarsi con molto onore la Croce racquistata del *Bracciolini* ed il conquisto di Granata del *Graziani*. Il poema della Croce racquistata occupa.

al dir del Quadrio, uno de' primi luoghi tra gli eroici. E quanto al conquisto di Granata, lo stesso Quadrio, dopo avere osservato che pecca nello stile, il quale è lirico, soggiugne: « occupa però il secondo luogo « fra' poemi del diciassettesimo secolo. »

Mentre l'italia ha prodotto tutti questi poemi, la Spagna non vanta che l'Auracana di *Alonzo d'Ercilla*; il Portogallo la Lusiade di *Camoens*; l'Inghilterra il Paradiso Perduto di *Milton*; la Francia l'Enriade di *Voltaire* e il Telemaco di *Fenelon*, se poema può chiamarsi una storia poetica bensì, ma in prosa; e la Germania il Messia di *Klopstok* e la morte d'Abele di *Gessner*.

L'Araucana di *Alonzo d'Ercilla* è il racconto di una particolare spedizione dell'autore; e benchè abbia alcuni tratti d'immaginazione, appena merita il nome di poema epico.

La Lusiade di *Camoens* ha per soggetto la spedizione di Vasco Gama alle Indie orientali pel capo di Buona Speranza. Oltre a molta coltura di stile scopresi in questo poema una ferace e ardita fantasia, ma poco regolata, come appare singolarmente dal già accennato miscuglio di cristiana teologia e mitologia pagana. I tratti più felici sono l'apparizione dell'Indo e pel Gange ad Emanuele re di Portogallo in sogno, la tenera descrizione della morte d'Ines de Castro e la spaventosa comparsa del gigante Adamastor al Capo di Buona Speranza per minacciar Vasco Gama, che osasse violare que' mari peranche intatti.

Nel Paradiso Perduto di *Milton* si ammira gran forza d'immaginazione e grande sublimità specialmente ne' primi libri; ma oltre al difetto già ricordato di dare a Satanasso la parte più attiva, il tener per lo più occupato il leggitore in un modo invisibile fa che il poema riesca meno interessante: e *Blair* nell' atto che giustamente esalta i molti pregi di Milton confessa però, ch'egli « è poco uniforme e « corretto, troppo frequentemente teologo e metafisico,

« qualche volta aspro nel suo linguaggio spesso te-
« cnico nelle parole, e affettato ostentatore della sua
« dottrina. »

L'Enriade di *Voltaire* al difetto della Farsaglia di Lucano, d'aggirarsi sopra argomento di data troppo recente, e troppo disgustoso, com'è una guerra civile, aggiugne pur quello di alterare la storio, fingendo un viaggio di Enrico IV in Inghilterra, e una conferenza tra lui e la regina Elisabetta, quando ognun sa che nè questa nè quella egli ha mai veduto. Viziosa, come abbiamo già detto, è pure la parte ch'ei dà nel poema alla discordia, all'astuzia, all'amore, mescendo questi esseri astratti agli umani attori. Il tenore però de' sentimenti, che dominan nel poema è alto e nobile; e lo spirito d'umanità regna generalmente in tutta l'opera. Quanto allo stile, si scopre in vari luoghi molta arditezza di concetti e molta vivacità e felicità di espressioni; ma in altri una debolezza affatto prosaica. Il più bel passo è il prospetto del mondo invisibile, che S. Luigi offre ad Enrico in sogno nel settimo canto.

Fenelon nel suo Telemaco è entrato con molta felicità nello spirito e nelle idee degli antichi poeti, e particolarmente nell' antica mitologia che conserva presso di lui maggior dignità che presso verun altro. Le sue descrizioni son ricche e belle, specialmente quelle delle scene più placide e soavi, come sono gli accidenti della vita pastorale, i piaceri della virtù. Un paese che fiorisce nella pace. Le parti dell'opera meglio eseguite sono i primi sei libri, in cui Telemaco racconta le sue avventure a Calipso. Nella discesa di Telemaco all'inferno l'autore sembra aver superato Omero stesso e Virgilio; massime nel conto che ei rende della felicità dei giusti. Ma nel progresso, specialmente negli ultimi libri, egli diventa noioso e languido; e nelle guerriere imprese che tenta, manca assai di vigore. Per escludere poi quest'opera dalla classe de' poemi epici, la principale obbiezione, oltre

alla mancanza del metro, viene dalle minute particolarità della politica, in cui l'autore entra in alcuni luoghi, e dalle istruzioni di Mentore troppo spesso ripetute nel comun tuono di un trattato morale. Perciocchè, sebben queste assai convenissero al disegno dell'autore, che era di formar la mente ed il cuore d'un giovin principe, tuttavia non sembrano adattate alla natura dell'epica poesia, il cui istituto è di renderci migliori per mezzo delle azioni, de' caratteri, de'sentimenti, piuttosto che delle espresse e formali istruzioni.

L'estremo sforzo dello spirito umano è chiamato dall'ab. *Arnaud* il Messia di *Klopstok:* ma a pochi è dato il poter ben gustarlo. « Oltrechè egli (dice nella « prefazione il suo traduttore *Giacomo Zigno*) dispiega « nei suoi versi la più cupa e ritrosa metafisiea, « le opere sue sono scritte d'una maniera sì ele« vata, e in uno stile così particolare a lui solo, che « gli stessi più colti Tedeschi, se arrivano a pene« trare nella sublimità de'suoi concetti, se ne fanno « gran pregio. Lo stile di Klopstok è analogo al suo « pensare. Egli è ugualmente creatore di parole che « d'idee . . . I suoi pensieri sono il più delle volte « fuori della sfera degli oggetti sensibili. Il maravi« glioso e il grande di tutti gli altri poeti è tolto « dalla natura, quello di Klopstok in regioni igno« te . . . . . Di quì è che dietro la scorta sua si « aprono all'umano intelletto nuove originarie idee, « che si perdono nella più elevata metafisica, non « per lo innanzi da mente veruna immaginate, ecc. »

D' assai diversa natura è la morte d' Abele del *Gessner*, vale a dir tutta piana, facile, naturale, piena di dolcezza e di tenerezza. Appena però si può questa composizione annoverare fra gli epici poemi, non solamente perchè scritta in prosa, ma perchè aggirandosi sopra d' un fatto solo e semplice, non ammette quella varietà d'accidenti che il poema richiede, e perchè lo stile medesimo, sebbene in al-

cuni luoghi tenti di sollevarsi, comunemente più si avvicina alla semplicità della poesia pastorale che alla sublimità dell'epopea.

CAPO VII.

—

(Programma N. 19)

—

Della poesia drammatica.

La poesia drammatica abbraccia la *tragedia, la commedia*, i *drammi pastorali*, i *drammi serii* e *buffi per musica*, gli *oratorii* e le *cantate*.

ARTICOLO I.

Della Tragedia.

La tragedia presso ai Greci, da cui ebbe origine, non fu a principio che una specie di canzone per le feste di Bacco, al quale sacrificavasi un capro; e da *tragos*, capro, *ode*, canto, ha derivato il suo nome.

Tespi, che vivea circa 536 anni avanti l'era volgare, fu il primo ad introdurre un attore, il quale di mezzo alla canzone che cantavasi a coro, facesse a solo una recita in versi. *Eschilo*, il quale venne 50 anni dopo, sostituì ad essa un dialogo fra due attori, in cui s'ingegnò di combinare qualche storia interessante, e mise i suoi attori sopra d'un palco adorno di convenevoli scene e decorazioni. Questo incominciò a dare una forma regolare al dramma, che fu poi recato alla sua perfezione da *Sofocle* ed *Euripide*.

Il fine della tragedia, secondo *Aristotele*, è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore; più chiaramente però si può dire esser quello di perfezionare con virtuosi affetti la nostra sensibilità

destandoci compassione per gl'infelici, amore per gli innocenti e dabbene, odio per viziosi e malvagi.

Per questo oggetto richiedesi, che il poeta s' appoggi a qualche storia patetica e interessante, e che la presenti in una maniera probabile e naturale.

Alcuni critici esigono che il soggetto non sia mai di pura invenzione, ma fondato sopra una storia reale, siccome sono per lo più le greche tragedie. Non può negarsi però, che una storia finta, ove sia propriamente condotta, può interessare il cuore egualmente che una vera, e n'abbiamo l'esempio nella Zaira, nell'Alzira e in qualche altra tragedia di *Voltaire*. Ma per meglio sostenere l'illusione, giova che queste pure abbian qualche relazione a vere storie e conosciute, siccome l'hanno le due citate pur ora.

La cosa più importante si è, che la condotta sia naturale e verisimile; perciocchè ogni inverisimile circostanza soffoca la passione nel suo nascere, e guasta il proposto effetto della tragedia.

Ciò ha dato luogo a stabilire come essenziali a questo genere di componimento le tre *unità di azione*, di *luogo* e di *tempo*.

L'unità d'azione è molto più necessaria alla tragedia che all'epopea; perciocchè nel breve spazio, che alla tragedia si permette, una moltiplicità d'azioni incrocicchiate non può che distrarre l'attenzione, e impedire che la passione si fermi sopra d'alcuna.

Non è però da confondere l'unità dell'azione colla semplicità dell' intreccio. Questo si dice semplice, quando vi s' introduce poco numero d'accidenti. Ma egli può esser complesso, vale a dire, può abbracciare un numero considerevole di persone e di avvenimenti senza mancar d'unità, purchè tutti gli avvenimenti si facciano tendere al principale oggetto dell' opera, e sieno con quello acconciamente connessi.

Tutte le greche tragedie non solo mantengono l'unità d'azione, ma sono pur molto semplici nell'intreccio, sicchè qualche volta appaiono fin troppo nude e

destituite d'avvenimenti interessanti. Dai moderni è stata adottata nella tragedia una molto maggiore varietà, si è tentato uno sviluppo maggiore di caratteri, maggior intreccio ed azione vi si è introdotta. Con ciò la curiosità si tiene più desta e sospesa, più interessanti situazioni si fanno nascere, lo spettacolo si rende più animato e più istruttivo. Conviene tuttavia guardarsi dal sopraccaricare di soverchio l'azione d'avvenimenti; perciocchè allora divien confusa e intralciata, e molto perde conseguentemente del suo effetto.

Non solamente nella generale orditura della favola dee studiarsi l'unità d'azione; ma deve essa pur regolare i diversi atti, in cui la favola è compartita.

La divisione d'ogni tragedia in cinque atti non ha altro fondamento che la pratica comune, e l'autorità d'*Orazio* (De arte poet.)

Neve minor quinto neu sit productior actu.

Nel teatro greco la divisione degli atti era del tutto sconosciuta. La tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine: il palco non era mai voto nè mai si calava il sipario; ma quando gli attori a certi intervalli si ritiravano, continuava il coro e cantava cose relative all'azione medesima. Nè questi intervalli erano tra loro eguali, ma adattati all'occasione e al soggetto, e dividevano l'opera, quando in tre, quando in sette o otto parti.

Presentemente però, poichè la pratica ha diviso ogni tragedia in cinque atti, ed ha stabilito alla fine d'ogni atto una pausa totale nella rappresentazione, dee il poeta procurare che questa pausa cada in luoghi opportuni, dove nell'azione vi abbia una pausa naturale, e dove, se l'immaginazione dee supplire qualche cosa non rappresentata sopra la scena, possa supporre, che sia avvenuta durante quell'intervallo.

Il primo atto dee contenere una chiara esposizione del soggetto; deve nello stesso tempo eccitare la curiosità degli spettatori, e porger loro i mezzi, onde intendere quel che segue; deve informarli de'personaggi che

hanno a comparire, de'diversi lor fini e interessi, e dello stato delle cose nel momento che l'opera incomincia. Questa esposizione ne' primi tempi faceasi per mezzo d'un prologo, ossia d'un personaggio separato che veniva a dar ragguaglio dell'argomento dell'opera: or questo si manifesta da se medesimo per la conversazione de' primi attori che si presentano sulla scena.

Nel secondo, terzo e quarto atto il nodo deve gradatamente stringersi e avvilupparsi. Non deve però il poeta a ciò introdurre più personaggi di quei che son necessari, e dee mettere quei che introduce, nelle situazioni più interessanti. Non hanno ad esservi incidenti inutili, non scene di oziosa conversazione o di mera declamazione. L'azione dee andar sempre crescendo, e a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l'interesse degli spettatori. La pietà, il terrore, l' amore a' buoni, l'odio ai malvàgi deve regnare in tutta la tragedia. Ove l'interesse e la passione languisce, non v'ha più merito tragico.

Il quinto atto è il luogo della catastrofe o dello scioglimento, ove l'arte e l'ingegno dell'autore dee principalmente di sè dar prova.

La prima regola riguardo a questo si è che lo scioglimento si faccia per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi, che nascono da travestimenti o da incontri notturni o da abbagli di una per altra persona e da simili teatrali ripieghi, sono viziosi.

In secondo luogo la catastrofe deve essere semplice, dipendere da pochi accidenti, e inchiudere poche persone; perciocchè non è sì viva, quando è divisa fra molti oggetti, e vie più soffocata rimane, quando gli accidenti sono tanto complessi e intralciati che l'intelletto debba faticare per intenderli.

In terzo luogo nella catastrofe non dee regnare che il sentimento e la passione; a misura che s'avvicina, ogni cosa dee prendere calore e moto; non

lunghi discorsi, non freddi ragionamenti, non ostentazioni di spirito in mezzo agli avvenimenti solenni e terribili, che chiudono qualche gran rivoluzione dell' umana fortuna. Quì il poeta più che altrove debb'esser semplice, serio, patetico, e non parlare che il linguaggio della natura.

Gli antichi amavano assai lo scioglimento fondato su quella ch' essi chiamavano *anagnorisi*, che val riconoscimento; ed è quando si scuopre essere una persona diversa affatto da quella che si credeva. Qualora tali scoperte sieno condotte con artifizio, e fatte nascere naturalmente e inaspettatamente in critiche situazioni, producono effetto grandissimo. Tale è la famosa anagnorisi di *Sofocle*, che forma tutto il soggetto del suo Edipo tiranno, e che indubitatamente è la più ricolma di agitazione, sospensione e terrore, che sia mai stata esposta sopra le scene; e tali quelle della Merope del *Maffei*, di *Voltaire* e di *Alfieri*.

Non è essenziale alla catastrofe della tragedia che termini luttuosamente. Può esservi nel corso dell'opera abbastanza di agitazione, di affanno e di tenera commozione eccitata dai patimenti e dai pericoli delle persone virtuose, ancorchè queste sul fine sieno rendute felici colla punizione de'lor nemici, come si scorge nell' Atalia di *Racine*, nella Merope dei tre summentovati autori e in parecchie altre. Generalmente però lo spirito della tragedia pende piuttosto a lasciare nell'animo l'impressione d'un virtuoso rammarico.

Presentasi qui naturalmente la quistione: onde avvenga che quei sentimenti di rammarico e di tristezza che eccita la tragedia, piacciano all'animo? uno dei principali motivi si è, che la pietà, siccome inchiude la benevolenza e l'amicizia, così partecipa della piacevol natura di queste affezioni nell'atto stesso che ci addolora per le simpatia colle persone addolorate. A ciò s'aggiunge la compiacenza, che abbiamo di pro-

vare in noi medesimi quei sentimenti che si convengono a un cuor ben fatto, e d'interessarci per gli afflitti colla dovuta pena e premura. Molte circostanze concorrono pure a scemare il nostro dolore, come l'accorgerci che la cagione di esso è non reale ma finta, e il piacere che nasce dalla bellezza della poesia e della rappresentazione.

È poi inoltre da osservare, che le lagrime, le quali si spargono alla rappresentazione della tragedia, sono più comunemente per sè medesime lagrime di piacere che di dolore. Quando la persona, per cui prendiamo interesse, è in angustia o in pericolo, il cuor nostro è pur angustiato e compresso, ma non si piange. Allorchè veggiamo questa persona uscire dal pericolo, o al timore sottentra la speranza di vederla protetta e difesa, il cuore s'allarga, e il nuovo piacere produce allora il pianto di tenerezza. Per questo le tragedie atroci, ove al dolore non vedesi alleviamento, qual è la più parte di quelle che si aggirano sopra i soggetti di Medea, di Atreo e di Tieste, e simili, in luogo di piacere, disgustano.

Per l'unità d'azione oltre la saggia condotta degli atti è necessaria ancora l'accorta connessione delle scene. La comparsa d'un nuovo personaggio sul palco è quella che chiamasi nuova scena. Or primieramente in tutto il corso d'un atto il palco non deve mai restar voto, vale a dire non debbon mai le persone che formavano una scena, partir tutte insieme e sottentrarne altre a intavolare una scena nuova, indipendente dalla passata. In secondo luogo niuna persona dee mai comparire sulla scena o partirne senza una qualche apparente ragione. Perciocchè non vi ha cosa più goffa e più contraria all'arte, di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta ch'ei comparisse precisamente in quel punto, o parta senza altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca.

Per rendere l'unità d'azione vie più compiuta i

critici esigono due altre unità, quella di *tempo* e quella di *luogo*. L'*unità di luogo* richiede che la scena mai non si cangi, e che l'azione del dramma si continui sino alla fine nel luogo medesimo, ove si suppone aver cominciato. Per l'*unità di tempo* è necessario che le cose comprese in ciascun atto non portino maggior tempo di quello che si richiede alla loro rappresentazione. Ma siccome fra un atto e l'altro v'ha un intermezzo che si può supporre più o meno lungo, così permettesi che il tempo totale dell'azione abbracci lo spazio di ventiquattro ore.

Di queste due unità la più difficile a conservarsi è quella di luogo. Gli antichi a questo effetto soleano porre la scena in un luogo pubblico, a cui tutte le persone interessate nell'azione potessero avere uguale accesso. Ma frequenti improbabilità ne nascevano coll'introdurre gli attori ad esporre e trattare in pubblico molti ancora di quegli affari che esigono il più geloso segreto.

Perciò tra i moderni taluno è d'avviso, che l'unità di luogo debba esser bensì inalterabile in ciascun atto, ma che siccome quando l'azione del dramma negl'intermezzi è interrotta, lo spettatore può senza molto sforzo supporre d'essere in quell'intervallo trasportato dall'una all'altra parte della medesima casa o della stessa città; così non siano da condannarsi questi piccoli cambiamenti, qualora dieno luogo a maggiori bellezze d'esecuzione e all'introduzione di più patetiche situazioni che ottenere non si potrebbero per altra via.

I principali personaggi della tragedia vuolsi che sieno di condizione elevata, perchè le loro sciagure fanno maggior colpo sull'immaginazione, e più fortemente commovono che quando simili accidenti avvengono a private persone.

Circa ai caratteri convenienti alla tragedia *Aristotele* vuole che un carattere perfettamente buono o perfettamente cattivo non sia il più acconcio ad intro-

dursi. Conciossiachè le sciagure dell'uno essendo affatto contro ragione urtano e straziano; e i patimenti dell'altro non fanno punto di compassione. I caratteri misti, quali in fatti si trovano fra gli uomini, aprono un miglior campo per ispiegare più utilmente le vicissitudini della vita, e maggiormente interessano, perchè ci pongon sott' occhio quelle morali qualità e quelle passioni che tutti conosciamo.

Più istruttivo è puranche il vedere taluno avvolto nelle sciagure per qualche suo errore o sua colpa, che per sola altrui malizia o per cieca fatalità. Perciò non troppo sono in questa parte da imitare i tragici greci, i cui soggetti troppo spesso sono fondati sopra sciagure inevitabili e non meritate, procedenti dal puro destino, o dall'arbitrio degli dei e della autorità degli oracoli, come l'Edipo di *Sofocle*, la sua Ifigenia in Aulide, l' Ecuba di *Euripide*, e varie altre tragedie di simil genere. E assai migliore partito è quello, a cui s' attengono i moderni, coll' indicare agli uomini le conseguenze de'loro vizii o de'loro errori, col mostrare i terribili effetti che l' ambizione, la gelosia, l' amore, la collera ed altre tali forti passioni, allorchè sono mal guidate o lasciate senza freno, producono sopra l'umana vita.

Fra tutte le passioni che danno materia alla tragedia, quella che ha più occupato il moderno teatro è l'amore; laddove questo all'antico teatro era quasi interamente sconosciuto. Ma benchè non v'abbia ragione d'escludere totalmente l'amore dalla tragedia, non può negarsi che il mescolarlo di continuo con tutte le grandi e solenni rivoluzioni dell'umana fortuna dà alla tragedia una soverchia aria di galanteria e di giovenile trattenimento che ne degrada la maestà; massimamente quando gl' intrighi amorosi invece di formare il principale soggetto, non son che episodii subalterni, come gli amori d'Ippolito, e d'Aricia nella Fedra di *Racine*. Certamente l'Atalia, la Merope, l' Orazio, il Cesare, il Marzio Coriolano,

il Manasse, il Sedecia, il Dione, e molte tragedie dell'*Alfieri*, dove l'amor non ha parte, sono assai più dignitose, e non meno forti e tenere commozioni producono sull'animo.

Dopo che il poeta abbia ordinato il soggetto, dati a'personaggi i convenienti caratteri, l'altra cosa, a cui deve attendere, è la proprietà de'sentimenti, affinchè sieno perfettamente adattati ai caratteri delle persone a cui si attribuiscono, ed alle situazioni in cui queste sono collocate. Nelle parti patetiche principalmente ciò è di maggiore importanza, ed insieme più difficile a ben eseguirsi. Il dipingere la passione con tal giustezza e verità da trasfonderla interamente nel cuore degli uditori, è prerogativa concessa a pochi. A ciò richiedesi una forte e ardente sensibilità d'animo; richiedesi che l'autore sappia entrare profondamente ne'caratteri che descrive, investirsi egli medesimo della persona che rappresenta, ed assumerne tutti i sentimenti.

Se osserviamo il linguaggio che si usa dalle persone agitate da una passione reale, troviamo che è sempre piano e semplice, abbondante bensì di quelle figure che esprimono uno stato d'animo violento e sconvolto, come sono le interrogazioni; le esclamazioni, le apostrofi, ma non mai di quelle di puro abbellimento e di pompa. In una passione reale mai non troviamo arguzie, concetti, sottigliezze, raffinamenti. I pensieri ch'ella suggerisce, sono sempre piani ed ovii, nati direttamente dal suo proprio obbietto. Non si trattien pure in lunghi ragionamenti o declamazioni. Al contrario si esprime più comunemente con parlar breve, tronco, interrotto, corrispondente ai moti violenti e desultorii dell'animo.

Esaminando con questi principii alcuni tragici, li troviamo spesso mancanti. Benchè in molte parti della tragica composizione essi abbiano gran merito, nell'alto e forte patetico scadono comunemente.

I loro discorsi più appassionati si stemprano troppo spesso in lunghe declamazioni, e troppa sottigliezza dimostrano, troppo ragionamento e troppa pompa di studiati ornamenti.

Le riflessioni morali, quando sono acconciamente introdotte, recano dignità alla composizione; e in varie occasioni pur cadono naturalissime. Allorchè le persone sono aggravate da una straordinaria afflizione, allorchè osservano in altri o provano in sè le vicende dell'umana natura, allorchè sono in pericolose e critiche circostanze, le serie e morali riflessioni presentansi da se medesime. Perdono però il loro effetto, quando ritornano troppo spesso, o sono ammassate fuor di proposito, come veggiamo in quelle tragedie che vanno sotto il nome di *Seneca*, le quali son poco più che una filza di declamazioni e di sentenze morali, ed espresse con uno studiato artificio, adattato al gusto dominante di quella età.

La dettatura e la versificazione della tragedia vuol essere franca, libera e variata. Il verso sciolto a tutto ciò corrisponde felicemente. Egli ha bastante maestà per innalzare lo stile; può scendere al semplice e famigliare; è suscettibile di grande varietà di cadenze, ed è affatto libero dal legame e dalla monotonia della rima.

La monotonia soprattutto è quella appunto che dal poeta tragico dee fuggirsi. Ov'egli serbi mai sempre la stessa gravità di stile, ove tenga uniformemente la stessa misura ed armonia di verso, non può a meno di non riuscire sommamente noioso.

Non si vuol già per questo ch'ei s'abbandoni ad un verseggiar trascurato e triviale, oppur ruvido ed aspro. Il suo stile dee sempre aver forza e dignità; ma non l'uniforme dignità e varietà, che è confacente alla libertà del dialogo, ed all'ondeggiamento delle passioni.

Dopo aver trattato delle diverse parti della tra-

gedia, chiuderemo questo articolo con una breve disamina de'principali poeti tragici.

Presso i Greci, dove la tragedia ha avuto origine, l'intreccio era semplicissimo; ammetteva pochi accidenti; era condotto per lo più con un esatto riguardo alle unità di azione, di luogo e di tempo. Vi si impiegava la macchina o l'intervenzione degli Dei: e quel ch'era difettosissimo, lo scioglimento finale qualche volta da essa pur dipendeva. L'amore, eccetto uno o due esempi, nella greca tragedia non fu mai ammesso. I loro soggetti erano spesso fondati sopra al destino, e alle sciagure inevitabili e irreparabili. I tragici greci erano pieni di sentimenti religiosi e morali; ma faceano minor uso che i moderni del contrasto delle passioni e delle calamità che queste ci tirano addosso. Era abbellita la loro rappresentazione dalla continua presenza e dalla poesia e musica del coro, il quale cantando, negl'intervalli che gli attori si ritiravano, cose relative al corso dell'azione, manteneva in essa un perfetto e continuato legame. Ma questa continua presenza era pur cagione di molti inconvenienti, obbligando a tener sempre la scena in luoghi pubblici, ove il coro potesse supporsi aver libero accesso, e a renderlo testimonio perpetuo anche di quelle cose che più richieggono di essere trattate segretamente.

Eschilo, che può dirsi il padre della tragedia greca, ha i pregi e i difetti d'un primo scrittore originale. Egli è ardito, robusto, animato, ma assai difficile ad intendersi; abbonda di idee e di descrizioni marziali, perchè era guerriero di professione; ha molto fuoco e molta elevazione, ma assai meno tenerezza che forza.

Sofocle è il più magistrale de'tragici greci, il più corretto nella condotta, il più giusto e sublime nei sentimenti. Nel descrivere egli ha un talento singolarissimo. Il racconto della morte di Edipo nel suo Edipo Coloneo, e della morte di Emone e Antigone

nell'Antigona, sono perfetti modelli di tragiche descrizioni.

Euripide è stimato più tenero di Sofocle, e più ripieno di sentimenti morali; ma nella condotta dei suoi drammi più scorretto e negligente; le sue disposizioni dell'argomento son fatti in una maniera meno artificiosa; e i canti de' suoi cori, quantunque assai poetici, comunemente hanno minor connessione coll'azion principale, che quelli di Sofocle.

Delle tragedie latine non altre ci son rimaste che quelle di *Seneca*, le quali sebbene tratte per la più parte dalle tragedie greche, troppo però si allontanano da quella nobile semplicità che nelle tragedie greche s'ammira. Sono esse un tessuto quasi continuo di concetti e di sentenze che mostrano assai più lo sforzo dell'ingegno che la natura.

Dopo il risorgimento delle lettere l'Italia come nel resto, così anche nella drammatica poesia ha dato all'Europa il primo esempio. Le tragedie del cinquecento e del seicento hanno il merito della regolarità nella condotta e della purità e semplicità nello stile; ma per la troppo stretta imitazione de' Greci scarseggiano di moto e di passione. Nel passato secolo però abbiamo avuto delle tragedie assai pregevoli anche in questa parte, qual è la Merope del *Maffei*, l'Ulisse il giovane del *Lazzarini*, il Cesare dell' ab. *Conti*, il Marzio Coriolano e la Didone di *Giampietro Zanotti*, il Giovanni di Giscala e il Demetrio di *Alfonso di Varano*, il Manasse, il Sedecia e il Dione del P. *Granelli*. e varie altre. Il maggiore poi de' tragici italiani può dirsi a ragione l'*Alfieri*, il quale se spiace talvolta per la durezza del verso, nel rimanente però, o si riguardi la regolarità della condotta o la forza dei sentimenti, o l'espressione de' caratteri, o l'energia delle passioni, o la nobiltà del dialogo, o la gravità dello stile, supera di gran lunga tutti i tragici così antichi come moderni.

Nelle opere di alcuni tragici francesi, particolar-

mente di *Corneille*, *Racine* e *Voltaire*, la tragedia si è mostrata con molto splendore. L'hanno essi pur migliorata sopra gli antichi coll'introdurre un maggior numero d'accidenti, una più grande varietà di passioni, un più compito sviluppamento di caratteri e con rendere per tal modo i soggetti più interessanti. Sono esatti nella regolarità della condotta e nell'osservanza di tutte le unità: attenti al decoro de' sentimenti e della morale; il loro stile generalmente è poetico ed elegante.

Quello che in loro può censurarsi è talvolta la mancanza di calore, di forza e del naturale linguaggio delle passioni. V'ha spesso ne' loro drammi più conversazione che azione. Sono sovente declamatori, quando dovrebbono esser patetici; raffinati, quando dovrebbero esser semplici. *Voltaire* francamente confessa questi difetti del teatro francese. Concede che le migliori tragedie non fanno sul cuore una impressione abbastanza profonda; che la galanteria e il lungo e troppo sottilmente filato dialogo, di cui abbondano frequentemente, le rende languide; che gli autori pare che temano d'essere troppo tragici. Da questo giudizio però è da escludersi *Crebillon* che anzi propende al truce, e *Arnaud* che ha portato dappoi l'atrocità agli ultimi estremi.

Le tragedie di *Corneille* più accreditate sono il Cid, l'Orazio, il Polieuto, il Cinna; quelle di *Racine* l'Atalia, l'Ifigenia, la Fedra, l'Adromaca e il Mitridate; quelle di *Voltaire* la Zaira, l'Alzira, la Merope, e l'Orfano della Cina.

Il primo tragico, che sul teatro inglese presentasi, è *Shakespeare*. L'estensione e la forza del suo naturale ingegno è grandissima, ma al tempo stesso è un ingegno rozzo e selvatico, mancante di vero gusto, e non aiutato dalle cognizioni e dall'arte. Nelle sue opere s'incontrano scene e tratti ammirabili senza numero; ma appena v'ha una tragedia che si possa dir tutta buona, o si possa leggere con piacere non inter-

rotto dal principio sin alla fine. Oltre la somma irregolarità nella condotta e la grottesca mescolanza del serio e del comico in un medesimo dramma, noi siam qua e là arrestati da pensieri non naturali, da espressioni dure, da una certa oscura gonfiezza, da giochi di parole, a cui ama di correr dietro; e questi interrompimenti al nostro piacere occorrono pure frequentemente nelle occasioni, in cui meno vorremmo incontrarli. Shakespeare nondimeno compensa questi difetti con due delle maggiori eccellenze che un poeta tragico aver possa, cioè colle vive e variate sue pitture dei caratteri e colla espressione forte naturale delle passioni. I suoi capi d'opera sono Otello e Macbeth.

Dopo l'età di Shakespeare gl'Inglesi hanno avuto, dice *Blair*, alcune tragedie pregevoli, ma non molti scrittori drammatici, le cui opere possano meritare una lode costante. Nelle tragedie di *Dryden* e di *Lee* v'ha molto fuoco, ma mescolato con molto trasporto e molta ampollosità. Il Catone di *Addisson* è regolare e ben verseggiato, ma guasto dagli intrighi amorosi introdotti mal a proposito. *Otway* è troppo tragico e al tempo stesso immorale. *Kowe* al contrario è pieno di sublimi e nobili sentimenti, ma troppo freddi, eccetto che nella Giovanna Shore e nella bella Penitente, ove ha delle scene assai tenere e patetiche. La Vendetta di *Young* mostra genio e fuoco, ma troppo s'aggira sopra passioni spiacevoli e atroci. Nella Sposa afflitta di *Congrêve* incontransi alcune belle situazioni e i due primi atti sono ammirabili; ma la catastrofe è caricata d'accidenti non naturali. Le tragedie di *Thomson* son troppo piene d'affettata moralità; il Tancredi però e la Sigismonda tanto per l'intreccio, quanto pei caratteri e i sentimenti meritano di essere annoverate fra le migliori tragedie inglesi.

ARTICOLO II.

—

(Programma N. 20.)

—

Della Commedia.

È comune opinione che la commedia fra i Greci sia stata posteriore alla tragedia, quantunque sembri che al pari di questa abbia avuto origine dai trastulli che erano particolari alle feste di Bacco.

Distinguesi l'una dall'altra pel suo spirito e il suo generale carattere; perocchè mentre la pietà, il terrore e le altre forti passioni sono lo scopo e l'oggetto della tragedia, quello della commedia è il ridicolo. In luogo delle grandi sciagure o dei grandi delitti degli uomini, ella prende soltanto di mira le loro follìe e i loro vizi più leggieri, cioè quelle parti del loro carattere, che mostrano sconvenevolezza, e gli espongono ad essere censurati e derisi.

La commedia, presa come una satirica esposizione delle sconvenevolezze e delle follìe degli uomini, può essere per se medesima vantaggiosa. Perciocchè il ripulire i costumi e le maniere, il promovere l'attenzione al convenevole decoro della sociale condotta, e soprattutto il rendere ridicolo il vizio, egli è fare un real servigio alla società, tanto più che parecchi vizi più facilmente distruggonsi impiegando contro di essi il ridicolo, che gli assalti serii o le invettive.

Nel tempo stesso però dee confessarsi, che il ridicolo è uno istrumento, il quale, ove sia trattato da mano inesperta, va a rischio di esser nocevole, anzi che utile. Già troppo spesso abbiamo veduto, come i licenziosi scrittori abbiano cercato di spargerlo sopra caratteri ed oggetti che nol meritavano; sebbene in tal caso il difetto è da scriversi non alla natura della commedia, ma al mal talento di chi la compone.

Le regole riguardanti l'azione drammatica, esposte nel precedente articolo rispetto alla tragedia, appartengono alla commedia ugualmente. Ad ambedue per ugual modo è necessario che vi sia unità d'azione e di soggetto; che le unità di tempo e di luogo, per quanto è possibile, sieno conservate, vale a dire che il tempo dell'azione sia dentro limiti ragionevoli, ed il luogo dell'azione mai non si cangi, almeno durante il corso di ciascun atto (che nella commedia soglion essere o tre o cinque); che le varie scene o successive conversazioni acconciamente sieno legate insieme, che il palco mai non rimanga del tutto voto sino alla fine dell'atto, e che appaia una ragione per cui gli attori vengano o partano in quel luogo preciso, in cui ciò eseguiscono. Lo scopo di tutte queste regole è di rendere, per quanto si può, l'imitazione simile al vero, il che è sempre necessario perchè ella porga diletto.

I soggetti della tragedia non son limitati ad alcun paese o ad alcuna età. Il poeta tragico può collocar la sua scena ovunque gli piace, può formare il suo argomento sopra la storia o della sua patria o d'un paese straniero, e può prenderla da qualunque epoca gli aggrada, comunque sia remota; anzi l'antichità, come all'epopea, così alla tragedia dà una maestà più imponente. Il contrario avviene della commedia per una ragione ovvia e facilissima. Nei grandi vizi, nelle grandi virtù e nelle forti passioni gli uomini di tutti i paesi e di tutti i tempi si assomigliano, e perciò sono al teatro tragico ugualmente opportuni. Ma quelle convenienze di condotta, quelle piccole differenze di carattere che somministrano i soggetti alla commedia, cangiano colle differenze dei luoghi e dei tempi; non possono mai essere così ben intese dai forestieri come dai nazionali. Noi piangiamo per gli eroi della Grecia e di Roma egualmente come per quelli del nostro paese; ma siamo toccati dal ridicolo solamente di quei costumi e di quei caratteri che conosciamo e veggiamo più da vicino; per la qual cosa il luogo e il soggetto

della commedia dovrebbe sempre esser posto nel nostro paese e ai nostri tempi.

Il poeta comico, che aspira a correggere le sconvenevolezze e le pazzie degli uomini, deve studiarsi di cogliere a misura che nascono. Non è suo ufficio il trattenerci con una favola delle età passate o con un intrigo spagnolo o tedesco; ma il darci delle pitture prese fra noi medesimi, il satirizzare i vizi dominanti, l'esibire all'età nostra una copia fedele di lei medesima co'suoi capricci, le sue follìe, le sue stravaganze.

La commedia si può dividere in due generi, *commedia di carattere* e *commedia d'intreccio.* In questa l'intreccio del dramma è preso per principale oggetto; in quella il primario scopo è lo sviluppamento di qualche particolare carattere, e l'azione a questo fine è diretta e subordinata.

Chi brama però che la commedia acquisti pregio maggiore, dee saper mescolare insieme l'uno e l'altro genere acconciamente. Senza una qualche storia interessante e ben condotta, una mera conversazione agevolmente diviene insipida. Per la qual cosa sempre debb'esservi tanto intreccio da offrirci qualche cosa a desiderare e qualche cosa a temere. Nel tempo stesso gli accidenti debbono succedersi l'uno all'altro in maniera, che dieno un campo opportuno all'esposizione de' caratteri.

In questi uno de'vizii più comuni de'comici scrittori, è il caricarli oltre al naturale. Quando in *Plauto,* a cagion d'esempio, Euclione frugando colui ch'egli sospetta avergli rubato il suo tesoro, dopo avergli fatto mostrare la mano destra, e poi la manca, grida: « Mostra anche la terza, *Ostende etiam tertiam* » non vi ha niuno, che non ne senta la stravaganza; poichè per quanto Euclione si supponga stordito dalla sua angoscia, è impossibile il concepire che un uomo arrivi a sospettare che altri abbia tre mani. Certi gradi d'esagerazione al comico son permessi; ma sempre

però entro i limiti posti dalla natura e dal buon senso.

I caratteri nella commedia debbono pur essere chiaramente distinti l'uno dall'altro; ma l'introdurli sempre a paio l'uno all'altro del tutto opposti dà al componimento un' aria troppo affettata. Uno scrittore magistrale dee quindi esibire i suoi caratteri piuttosto distinti per quelle sfumature e mezze tinte che ordinariamente nelle società si ravvisano, che marcati con quei forti chiaroscuri che di rado si veggono in attuale contrasto nelle comuni circostanze del vivere.

Lo stile della commedia debb'essere puro, elegante, vivace, assai di rado sollevato oltre al tono ordinario della pulita conversazione, e non mai avvilito con espressioni volgari, basse, grossolane; e peggio poi con motti scurrili, con osceni equivoci, allusioni indecenti. Una delle cose più difficili nello scriver commedie, ed una parte di quelle, da cui molto dipende la lor riuscita, egli è appunto il mantener di continuo un corso di dialogo famigliare, dolce, facile, non affettato, senza ricercatezze, senza acutezze troppo studiate e intempestive, senza affettazioni e caricature, e spruzzato poi a luogo a luogo di sali opportuni senza scurrilità.

La commedia presso i Greci ebbe tre stati diversi, l'antico, il medio ed il nuovo. L'antica commedia consisteva in una diretta e aperta satira contro persone conosciute che erano poste sopra la scena col loro nome. Di questa natura sono le commedie d'*Aristofane*, undici delle quali ancora sussistono. Dopo la morte di lui, la libertà d'avventarsi contro alle persone nominatamente, essendosi trovata pericolosa alla pubblica tranquillità, fu proibita dalla legge. Allora sorse quella che chiamasi commedia di mezzo, la qual non era in sostanza che una elusione della legge; poichè si adoperavano bensì nomi finti, ma si prendeano tuttavia di mira le persone viventi, e descrivevansi in maniera da essere agevolmente conosciute. Succedette la com-

media nuova, quando essendo il teatro stato costretto a desistere interamente dalla satira personale divenne quello che è presentemente, cioè la pittura de'costumi e de'caratteri, ma non di persone particolari. *Menandro* fu tra i Greci il più distinto poeta di questo genere; e così per le imitazioni che ne ha fatto Terenzio, come pel ragguaglio datoci da Plutarco, abbiamo molta ragione di dolerci che i suoi scritti sieno periti.

Le sole commedie che ci rimangono dei Latini son quelle di Plauto e di Terenzio.

Plauto distinguesi per un linguaggio assai espressivo, e per un grado considerevole di quella che chiamasi *forza comica*; vale a dire di quei tratti originali e inaspettati che costringono al riso le persone ancor più serie e più severe. Ma avendo egli scritto ne'primi tempi, mostra parecchi segni della rozzezza de'Romani nell'arte drammatica a quella età, come è stato pur avvertito da *Orazio*. Vi si scorge talvolta un faceto troppo volgare e scurrile, spesso molta durezza e negligenza nel verso, troppi giuochi di parole, e a quando a quando troppo ricercati concetti. Ciò non ostante egli ha più varietà e più forza di Terenzio; e i suoi caratteri son sempre scolpiti risentitamente, sebbene talor duramente.

Quanto a *Terenzio* non può darsi scrittore più dilicato, più terso, più elegante. Il suo stile è un modello della più pura e schietta latinità. Il suo dialogo è sempre decente e castigato; ed ei possiede sopra alla maggior parte degli scrittori l'arte di raccontare con quella viva ed ingenua semplicità che non manca mai di piacere. Le situazioni ch' egli introduce, sovente sono tenere e affettuose, e molti de'suoi sentimenti toccano il cuore. Se manca in qualche cosa, egli è nella sorpresa della novità, e in quei colpi di scena inaspettati che più s'ammirano in Plauto.

Come della tragedia, così anche della commedia l'Italia è quella che al risorgere delle lettere ha dato il primo esempio. La prima opera drammatica che si

sia posta in sulle scene, è la Calandra del *Bibiena.* Varie commedie furono scritte in appresso dal *Firenzuola,* dal *Macchiavelli,* dal *Gelli,* dall'*Ariosto*, dal *Caro,* e da altri, tutti assai lodevoli per lo stile e la regolarità della condotta; ma tutte di solo intreccio, e aggirantisi per la più parte sopra intrighi amorosi, non senza la taccia di soverchia licenza in più luoghi.

Le prime commedie di carattere apparvero in quelle del *Fagiuoli,* del *Nelli* e del *Goldoni.* I due primi sono pregevoli per la lingua, e non mancano d'intreccio, di naturalezza e di forza comica, sebbene non sempre esenti da scurrilità. Il *Goldoni* abbonda di forza comica sopra tutt'altri, e nella pittura dei caratteri e nella naturalezza del dialogo ha pochi eguali. Uno dei suoi difetti si è, che l'unità di luogo non sempre è conservata nemmeno nel medesimo atto; l'altro che lo stile generalmente è trascurato, e nelle commedie, ove entrano le maschere, o dove i soggetti son presi dall'infima classe del popolo, il faceto sovente degenera nello scurrile.

Comico poeta di molto merito sarebbe invece riuscito *Carlo Gozzi*, se per un bizzarro capriccio non si fosse perduto nelle stravaganze e mostruosità delle trasformazioni e degli incantesimi.

Tra i più recenti scrittori di commedie regolari si è distinto all'opposto l'*Albergati* e per discreta coltura di stile e per naturalezza di dialogo e sovente per ingegnoso intreccio e per forza comica.

Fertilissimo di drammatiche produzioni nel genere comico è stato il teatro spagnuolo, ove *Lopez de Vega,* *Guillin* e *Calderon* hanno acquistato molta celebrità. *Lopez de Vega,* che è il più rinomato, dicesi avere scritto più di mille drammi, tutti però stranamente irregolari. Egli ha gettato da parte ogni riguardo alle tre unità, anzi pure ogni stabile forma di componimento drammatico. Una commedia talvolta inchiude più anni, anzi tutta la vita d'un uomo. La scena sovente nel primo atto è in Ispagna, nel secondo in

Italia, nel terzo in Affrica. Le opere sue, anzichè commedie, sono una specie di tragicommedie, ossia una mescolanza di parlate eroiche, di serii accidenti, di guerre e di battaglie con molto ridicolo e molta buffoneria. Gli Angeli e gli Dei, le virtù ed i vizi, la cristiana religione e la pagana mitologia sono frequentemente insieme accozzate. Al tempo stesso però sonvi frequenti tratti di genio e gran forza d'immaginazioni; molti caratteri ben delineati, molte situazioni felici, molte sorprese inaspettate e interessanti; e dalla ricca fonte della sua invenzione gli scrittori drammatici degli altri paesi hanno tratto frequentemente parecchi materiali.

Il generale carattere del teatro comico francese è l'esser corretto, castigato e decente. Esso ha prodotto molti scrittori di riputazione, come *Regnard*, *Dufresny*, *Dancourt*, *Destouches* e *Marivaux*; ma quello, di cui la Francia si gloria maggiormente, e cui pone con giusto titolo alla testa di tutti i suoi poeti comici, è il celebre *Molière*. Certamente prendendolo in complesso non ha chi meriti d'essergli preferito. Egli è sempre il censore e derisore solamente del vizio e delle follie, ha saputo scegliere una grande varietà di caratteri degni di riso, particolari ai suoi tempi, e generalmente ha posto il ridicolo dove si conveniva, ha moltissima forza comica, è pieno di festività e di lepidezza e queste son quasi sempre innocenti. Le sue commedie in versi, come il Misantropo ed il Tartuffo, sono una specie di commedia dignitosa, dove il vizio è punto collo stile di una elegante e pulita satira, se non che nel Tartuffo le cose procedono assai più innanzi di quello che a ben castigata commedia si converrebbe. Nelle commedie in prosa, quantunque vi abbia molto ridicolo, pur non si incontra per ordinario cosa che offenda un modesto orecchio. Ha però alcuni difetti che Voltaire, sebben suo encomiatore, candidamente confessa. Non è egli molto felice nello scioglimento de'suoi nodi: attento più alla viva dipintura dei ca-

ratteri che alla condotta dell'intreccio ei viene spesso allo sviluppo con troppo poca preparazione, e in una maniera improbabile. Nelle sue commedie in versi qualche volta non interessa abbastanza, ed è troppo pieno di lunghe parlate; nelle commedie in prosa, che han più ridicolo, vien censurato d'aver messa un po' troppa farsa; pochi scrittori però han posseduto il vero spirito, e colto il vero segno nella commedia, come *Molière*.

Dal teatro inglese, dice *Blair*, naturalmente aspettar ci dobbiamo una maggior varietà di caratteri originali, e più forti tratti di spirito e di capriccio, che da alcun altro teatro moderno. La natura del governo inglese, e l'illimitata libertà che vi ha ciascuno di vivere a piacer suo, danno largo campo a spiegare qualunque singolarità di carattere, e condiscendere al proprio umore in tutte le forme. Perciò la commedia ha campo più vasto, e può scorrere con più libera vena in Inghilterra che altrove. Ma è grande sciagura, soggiunge egli, che insieme colla libertà e franchezza dello spirito comico, nella gran Brettagna siasi introdotto uno spirito tale di licenziosità e di indecenza, che ha reso disaggradevole la commedia inglese oltre a quella d'ogni altra colta nazione. Avverte però, che negli ultimi anni una sensibile riforma nell'inglese commedia erasi incominciata, e che le più recenti di qualche riputazione erano molto purgate dalla soverchia licenza de' primi tempi.

Non è da por fine a quest'articolo senza fare un cenno della commedia seria, o affettuosa, che nel passato secolo si è introdotta, e che dai suoi oppositori fu per ischerno intitolata *commedia lagrimosa*. La natura di questo componimento non esclude per verun conto l'amenità e il ridicolo, ma versa principalmente nelle situazioni tenere, interessanti; cerca di toccare il cuore per mezzo dei principali accidenti; e fa che il nostro piacere non tanto nasca dal riso

che eccita quanto dalle lagrime di tenerezza che fa versare.

In francese parecchie sono le commedie di questo genere, come la Melanide e il Pregiudizio alla moda di *la Chaussé*, il Padre di famiglia e il Figliuolo naturale di *Diderot*, la Cenia di Mad. *Graffigny*, la Nanina ed il Figliuol prodigo di *Voltaire* ecc. In Italiano varie se ne incontrano presso il *Goldoni, l'Albergati*, il *Villi* e il *Federici*.

Allorchè questa forma di commedia dapprima apparve, fu censurata da molti come una composizione deforme, che nè commedia nè tragedia potea chiamarsi. Ma ciò era un sofisticare frivolamente sui nomi; e per togliere la quistione, *dramma serio* o *tragedia urbana* da altri un tale componimento fu nominato. Il fatto si è che le rappresentazioni degli accidenti che occorrono nell'umana vita, non è necessario che sieno tutte del medesimo genere, nè tutte formate sopra un preciso modello. Alcune possono essere interamente piacevoli ed amene, altre inclinare più al serio e all'affettuoso, altre partecipare di ambedue le cose; e tutte, ove sieno eseguite con proprietà e naturalezza, possono arrecare al pubblico un piacevole ed utile trattenimento.

ARTICOLO III.

(Programma N. 21).

Dei Drammi in musica, degli Oratorii e delle Cantate.

D'invenzione totalmente italiana sono i drammi in musica; e sono quelli che a grandi spese or occupano principalmente i moderni teatri. Concorrendo in essi la grandiosità dello spettacolo e la dolcezza della musica, non è maraviglia, se facciano sugli animi

una più forte impressione di quello che una semplice recita d'una tragedia o d'una commedia possa produrre. Non v'ha composizione però più difficile a ben condursi.

Il dramma in musica quasi per antonomasia comunemente si chiama *opera*, e questa dividesi in *seria* o *buffa*.

Nell'*opera seria* il soggetto deve esser grande; dee involgere molti accidenti, e per quanto è possibile nuovi, inaspettati, spettacolosi; esser vi debbono delle situazioni interessanti e patetiche, onde dar campo alla musica di spiegar tutta la sua forza nell'espression degli affetti; ma queste situazioni voglion essere variate, onde far luogo ad affetti diversi, giacchè nella musica non v'ha cosa più intollerabile d'una lunga monotonia o consista questa in un continuo piagnisteo, o in un frastuono continuo d'ira, di furia, di terrore.

Ciò che è da fuggire sopra ogni cosa, è il languore; e come languidissimi riescono i lunghi recitativi, ai quali dalla più parte pur non si bada; così questi debbono generalmente esser brevi, e più azione che dialogo vuolsi nell'opera introdurre.

A maggiore varietà, oltre i recitativi semplici ed obbligati, ed oltre le cavatine e le arie e i rondò e i duetti, ora voglionsi ancora e terzetti e quartetti e cori e finali: cose tutte, che quando accrescono il piacere, ove sieno ben condotte e bene eseguite, altrettanto al poeta accrescono la difficoltà d'introdurle convenientemente e a proposito: difficoltà che poi si aumenta a dismisura, quando il poeta è costretto a servire, siccome avviene il più delle volte, alle gare e ai capricci dei musici e all'interesse dell'impresario.

Quindi non è maraviglia se pochi drammi or si veggano di una ragionevole condotta; ed è maraviglia piuttosto che *Zeno* e *Metastasio*. malgrado tante difficoltà, abbiano potuto in queste genere acquistar sì

gran nome, benchè non esenti essi pure da alcuni difetti per la costituzione stessa dell'opera difficilmente evitabili.

L'*opera buffa* è soggetta alle stesse regole e difficoltà, ma in un genere opposto. Conciossiachè laddove nell'opera seria dee signoreggiare il grande, il patetico, il terribile, nella buffa il ridicolo è quello che cercasi principalmente. Ma questo nelle situazioni, negli accidenti, nelle azioni deve consistere piuttosto che nelle parole: e l'introdurre azioni e accidenti che facciano ridere senza discendere a caricature o goffe o vili o indecenti, è cosa ancor più difficile: nè finora l'opera buffa ha avuto uno scrittore che alla celebrità di Zeno e di Metastasio nella seria possa paragonarsi.

Ai drammi in musica appartengono pur gli *oratorii* e *le cantate*.

Gli *oratorii* son piccoli drammi divisi in due parti, il cui soggetto suol essere qualche fatto cavato dalla storia sacra. La lor tessitura è come quella dell'opera seria, se non che minore spettacolo essi richieggono, per conseguenza minor intreccio e minore azione. Un dolce patetico soprattutto è quello che si desidera in tali componimenti.

Le *cantate* altre sono a più voci, ed altre a una voce sola; e quali divise in due parti, quali ad una sola ristrette. Le più lunghe cantate divise in due parti sono soggette alle stesse regole degli oratorii. Le più brevi si contentano d'un azione più breve e più semplice; ma qualche interesse inspirar debbono esse pure; altrimenti divengono affatto insulse. Tanto degli oratorii, quanto delle cantate buoni esempi s'incontrano nel *Metastasio*.

L'unità d'azione e di tempo, l'espressione dei caratteri e la regolarità della condotta sono indispensabili nelle opere in musica di qualunque genere egualmente che nella tragedia e nella commedia. Circa all'unità di luogo si usa maggior libertà per

dar campo al cambiamento delle scene, che forma gran parte dello spettacolo. La ragione però vorrebbe che questo cambiamento fra un atto e l'altro soltanto avvenisse.

Grandissima cura soprattutto nelle opere in musica debbe aversi nello stile. Nelle serie il recitativo vuol esser grave, vibrato, conciso; nelle buffe, ameno, facile, naturale, ma non triviale o negletto. Le arie dei drammi serii, massimamente quelle delle prime parti, vogliono sentimenti di tenerezza e di dolore, o di contentezza e di giubilo, o d'ira e di terrore, o d'altri affetti, ove la espressione musicale possa campeggiar liberamente; e a questi affetti adattate esser debbono le parole e concertate in maniera che col lor suono medesimo agevolmente si adattino alla melodia; quelle dei drammi buffi esigono sentimenti e parole che dieno campo all'amenità e al ridicolo, senza avvilire la poesia e la musica colle scurrilità o le bassezze volgari. Lo stesso dicasi dei duetti, terzetti, cori, finali, e di tutte le altre parti specialmente destinate al canto.

CAPO VIII.

—

(Programma N. 22).

—

Della poesia giocosa.

Sotto il nome di poesia giocosa comprendesi tutti i componimenti ameni e scherzevoli, atti ad eccitare un onesto giocondo riso.

Primi tra questi sono la *commedia* e il *dramma buffo*, di cui abbiamo testè parlato.

V'ha pur dei *poemi* giocosi, di cui il primo esempio fu dato da *Omero* nella Batracomiomachia, o Guerra de'ranocchi e dei topi, seguito poi dal *Lippi nel* Malmantile, dal *Tassoni* nella Secchia rapita, dal *Bracciolini* nello Scherno degli dei, dal *Passeroni* nella

Vita di Cicerone, da *Boileau* nel *Lutrin* o Leggio, da *Pope* nel Riccio rapito ecc.

Alla poesia giocosa ascriver debbonsi anche i *ditirambi*, in cui si finge un uomo alterato dal vino sfogare liberamente l'allegrezza che questo ispira, senza tener regola di metro nè fisso ordine di pensieri; nel che ad ogni altro vien preferito il Bacco in Toscana del *Redi*.

Seguono i *capitoli* ed i *sonetti* burleschi, nei quali il *Berni* si è tanto distinto, che hanno essi acquistato il nome di *Bernieschi* o *alla Berniesca*.

Le satire e le epistole, specialmente quelle *d'Orazio*, del *Chiabrera* e del *Gozzi*, appartengono esse pure a questo genere.

Finalmente molte odi d'*Anacreonte*, le poesie famigliari e scherzevoli del *Frugoni*, vari epigrammi di *Catullo*, di *Marziale*, del *Poliziano*, vari epitaffi satirici, le poesie pedantesce di *Fidenzio*, le maccaroniche di *Merlino Coccai* e di *Stoppino*, la più parte delle poesie ne'dialetti volgari, ed altre simili produzioni, tutte a questo genere sono da riferirsi.

Egli è però un genere difficilissimo, a cui non deve arrischiarsi chi certo grado di festività e di lepore non possiede naturalmente. Volendo la poesia giocosa motti arguti e piccanti, che piacevolmente feriscano, è troppo facile cadere invece nel concettoso, nel lambiccato, nel freddo. Esigendo essa uno stile piano, naturale, spontaneo, troppo è facile il cadere invece nel triviale e nel basso. Accenneremo nondimeno alcuni fonti del ridicolo, perchè sappia valersene a proposito chi nella poesia scherzevole amasse di esercitarsi; e chi a quella non sentesi dalla natura abbastanza portato, possa almeno con più ragione e aggiustatezza giudicare delle altrui poesie di questa fatta.

Le cose sulle quali noi ridiamo, dice *Sulzer*, hanno sempre a nostro giudizio un non so che d'incoerente; e lo stato dell'animo che ci porta al riso, consiste

nell'incertezza dei giudizi nostri, per cui due cose contraddittorie ci sembrano vere nel medesimo tempo. Quando veggiamo un pazzo volerla fare da savio, un vecchio da giovane, un vile da coraggioso, o veggiamo uno cercare ciò che ha fra le mani, siamo allora portati al riso, perchè veggiamo unite insieme quelle cose che star non possono insieme naturalmente.

Questa incoerenza ferisce tanto più, e più prontamente eccita il riso quanto più giugne inaspettata. Ai giuochi di mano d'un ciarlatano, ai lazzi, o agli spropositi d'un pulcinella o d'un arlecchino, ride moltissimo un fanciullo che mai non gli abbia veduti o intesi; men ride chi gli abbia veduti o intesi più volte; e chi sappia l'arte, con cui quelli e questi si eseguiscono, non ride punto, od anche gli sprezza e disdegna. Quindi è che cose assai più nuove e più ingegnose, e perciò più inaspettate e sorprendenti richieggonsi per muovere il riso dell'uomo sagace, che quello dell'uomo semplice ed inesperto.

Ma il riso fondasi unicamente sopra immagini e sentimenti piacevoli; allorchè sottentra alcun sentimento disgustoso, il riso cessa immantinente. Se un uomo grave e posato inavvedutamente incepisca e cade, gli astanti in sulle prime non sanno frenar le risa; ma se avveggonsi ch'ei si sia fatto alcun male, sottentra la compassione, e il riso rimane estinto.

I mezzi adunque per eccitare il riso sono in primo luogo il dipingere quelle azioni degli uomini che hanno dello stravagante e contraddittorio; massimamente ove possa mostrarsi che della sua stravaganza non si avvede colui che opera, come un vecchio barbogio che voglia far lo zerbino e l'innamorato, un goffo che faccia spropositando il saccente, un miserabile che vanti sfoggi e ricchezze, un codardo che spacci prodezze immaginarie, un che tremando pretenda ispirare ad altri il coraggio, un pigro che accusi altrui di lentezza e simili.

2.° Nasce il riso eziandio da una mala intelligenza, massimamente ove duri per qualche tempo, qual nell'Avaro di *Molière* è la scena fra Arpagone e Valerio, in cui Valerio parla della figlia di Arpagone, e questi crede sempre ch'ei favelli della cassetta involatagli.

3.° Nasce similmente quando le azioni di taluno producono un effetto tutto contrario a quello ch'ei si propone, come quando cercando di scusarsi e difendersi s'inviluppa e s'accusa vie più; o cercando nascondersi vie più si scopre; o per anzietà di acquistare soverchiamente, perde anche quel che possiede; o adoperandosi a placar l'altrui collera, vie più l'irrita; o premuroso di giugnere in alcun luogo smarrisce la strada o trova un intoppo che il fa arrivare piu tardi.

4.° Gl' inganni, che veggonsi altrui tessuti, fan ridere anch'essi (quando però grave danno non ne derivi, sicchè movano invece la compassione e lo sdegno): e ciò avviene massimamente se l'ingannato sia uomo accorto, e si lasci tuttavia trarre nella rete senza avvedersene; molto più se vi caschi da se medesimo nell'atto che più s'adopera per ischivarla; e più ancora se sia colto egli stesso a quella rete che aveva altrui preparata.

5.° Il dare grande importanza a piccole cose è pure un mezzo di movere il riso, come fa *Omero* nella Guerra dei ranocchi e de'topi, cui fa armare e combattere con apparato pressochè eguali a quel de' Troiani e de' Greci nell' Iliade, e al cui piato fa intervenire finanche gli stessi Dei.

6.° Il cominciare da cose gravi e con istile sollevato e magnifico per terminare a cose da nulla o di poco momento, è anch'esso un fonte di ridicolo, come in quel sonetto del *Berni*, che comincia:

« Dal più profondo tenebroso centro,
« Ove Dante ha locato i Bruti e i Cassi, *e segue*:
» Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
« La mula vostra per urtarvi dentro.

7.° Tale è pure l'aggruppar cose nobili e vili, o leggiadre e deformi, tutte in un sol fascio, con serietà, e seguitatamente, come fa il *Tassoni*, ove termina la descrizione della primavera, dicendo:

« E s'udivan gli augelli al primo albore,
« E gli asini cantar versi d'amore;

o dove comincia la descrizione della notte con dire:

« Già la luce del sol dato avea loco
« All'ombra della terra umida e nera,
« E le lucciole uscian col cul di foco,
« Stelle di questa nostra ultima sfera.

8.° Il cavare da un lungo ragionamento una conseguenza del tutto opposta a quella che altri s'aspetta, è cosa parimente attissima a svegliare il riso. Così nel famoso dialogo fra Pirro e Cinea, chiedendogli questi che cosa avrebbe fatto, vinti che avesse i Romani, e rispondendo quegli che signor si farebbe di tutta l'Italia, indi volgerebbesi alla Sicilia, poi all' Affrica ed al restante del mondo; Cinea insiste: ma che farem noi dopo tante vittorie e conquiste? Noi viveremo allora lietamente, risponde Pirro, e i dì passeremo godendo e sollazzandoci. Al che Cinea: ma chi ti vieta, o Re, di non cominciare fin d'ora a vivere lietamente e sollazzarti, senza cercare con tante brighe quello ch' è già in tua mano? La qual risposta, se fosse in bocca non già d'un gran filosofo, com'era Cinea, ma d'un cortigiano voluttuoso o d'un ghiotto parassito, ecciterebbe ancora più riso.

9.° Fa ridere non meno una pronta risposta, massimamente se arguta, piccante, inaspettata, come avvenne ad un giovane, che millantando la sua elevata statura, e motteggiando la piccolezza d'un suo compagno d'eguale età, udì rispondersi: *Mala herba citius crescit.*

10. La sciocchezza di una strana esagerazione acconciamente si beffa con una esagerazione maggiore. Così al falso vanto del soldato millantatore di *Plauto:* « Io nacqui il giorno appresso che da Ope era nato

Giove, » soggiugne il servo piacevolmente: « Scia-
« gura! che non nascesti un dì prima, che in luogo
« di Giove or regneresti tu in cielo. »

11. Molto pur giova a destare il riso una fina ironia; massimamente allorchè per mezzo di equivoci o di metafore o di allusioni si coprono de'veri biasimi con finte lodi, come nel sonetto del *Berni* che comincia:

« Chiome d'argento fino irte, ed attorte
« Senz'arte intorno ad un bel viso d'oro,

e finisce:

« Son le bellezze della Donna mia;

dove acutissimo soprattutto è il verso:

« Denti d'ebano rari, e pellegrini,

per esprimere che neri e pochi ne aveva in bocca, e questi pur dondolanti.

12. Una personificazione ingegnosamente adattata a cosa che men suscettibile ne sembri, è anch'essa atta a far ridere, come là dove lo stesso *Berni* per descrivere un bicchier di legno, da cui il liquore trapelava per le fessure e pei pori, e che posar non poteva, perchè mancante di opportuno sostegno, dice:

« Sudava tutto, e non potea sedere.

13. I giuochi di parole, le etimologie, gli anagrammi quando abbiano una certa finezza, e racchiudano allusioni nuove, ingegnose, piccanti, valgono essi pure a destare il riso: ma parco uso convien farne, perchè abusandone è troppo facile il cadere nel freddo.

14. Molto parimente divertono le parodie, o le buffe imitazioni di serii componimenti; ma in queste convien guardarsi dal prender di mira componimenti che meritino d'essere rispettati; perciocchè allora la beffa eccita indegnazione anzi che riso.

15. L'addurre un testo di qualche celebre autore in senso affatto diverso, o con diversa applicazione da quella ch' egli ha inteso, è pure una specie di parodia piacevole; ma è d'uopo astenersi dall' usare

questa libertà coi testi dei libri sacri, i quali sdegnano d'essere profanati per simil modo.

16. Alle parodie assomigliansi in qualche parte anche i travestimenti, come l'Eneide del *Lalli*, e le varie traduzioni del *Tasso* ne' dialetti vernacoli napoletano, veneziano, bergamasco, milanese ecc., ma qui pure siffatti travestimenti, se piacciono nelle cose piccole e brevi, annoiano nelle lunghe.

17. I versi fidenziani, o pedanteschi, i quali sono un misto d'italiano e di latino italianizzato, e i versi maccaronici, che al contrario sono un miscuglio di latino e di italiano latinizzato, sono anch' essi una specie di parodia, delle due lingue, e anch'essi molto divertono, quando sono ben fatti; ma è difficilissimo il far questa mescolanza delle due lingue in modo che sembri il parlar naturale d'un uomo, non una studiata e affettata caricatura.

Finalmente la pittura degli altrui diffetti o d'animo o di corpo generalmente diletta, perchè l'amor proprio di ciascuno gode di veder gli altri fatti oggetti di riso: ma questa pittura non debb'essere caricata oltre il dovere, perocchè esce dal verisimile, nè fatta con troppo neri colori o con tratti ributtanti, perocchè in vece di diletto allora move fastidio e sdegno: per piacere alle oneste persone deve esser fatta con tratti e colori vivi bensì, ma delicati insieme e gentili.

Dei fonti del ridicolo parla assai lungamente *Baldassar Castiglione* nel libro II del suo Cortigiano che utilmente all'occasione potrà consultarsi.

APPENDICE I.

Del bello.

Il bello, di cui in varie guise da varii si è ragionato, in altro propriamente non è riposto che in una rappresentazione piacevole; e tutto quello per conseguenza che contribuisce a far sì che la rappresen-

tazione di una o più cose porga diletto, contribuisce necessariamente a far che bella si chiami.

Or egli è legge universale della nostra natura, che ogni cosa, la quale eserciti vivamente le facoltà del corpo, o quelle dell'animo, senza offenderle nè stancarle, produce un piacere. Quanto adunque la rappresentazione di uno o più oggetti offrirà maggior numero d'impressioni e di idee, sicchè la facoltà del corpo e dell'animo ne siano più vivamente esercitate, e quanto più facilmente e senza fatica tutte queste impressioni ed idee potranno da noi rilevarsi, tanto più aggradevole sarà una tale rappresentazione, e tanto per conseguenza sarà chiamata più bella.

Questa è la ragione, per cui la *varietà* congiunta coll' unità è stata sempre riguardata come uno dei principali elementi del bello, per la moltiplicità delle impressioni ed idee, che la varietà ci presenta unita alla facilità di tutte rilevarle a un tempo solo, quando per la loro unità e connessione formano un solo tutto.

Per la stessa ragione al bello contribuisce la *regolarità*, la *proporzione*, l'*ordine*, la *simmetria*, la conosciuta *corrispondenza dei mezzi col fine*, l'esatta *imitazione della natura*, la *novità*, la *grazia*, l'*eleganza*, *la sublimità*, la *magnificenza*: cose tutte le quali giovano o ad attrarre e intertenere maggiormente l'attenzione e con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle impressioni e delle idee, o a facilitare il modo di rilevare tutte queste moltiplici impressioni ed idee nel tempo stesso e senza fatica.

Or applicando questi principii alle opere d'ingegno, e singolarmente alle letterarie, perchè un componimento di qualunque sorta abbia a chiamarsi bello, richiedesi:

In primo luogo unità di soggetto, perchè tutto riferendosi ad un sol punto, l'attenzione su quello possa fermarsi più agevolmente, senza venir da altre cose dissipata o distratta.

2.° Varietà di parti, perchè la moltiplicità delle

idee che indi nascono, esercitano l'attenzione con più diletto, e le tolgano la stanchezza e la noia, che necessariamente proviene dallo star troppo occupata sopra una sola e medesima idea, o sopra idee del tutto uniformi.

3.° Acconcia distribuzione, proporzione, ordine, connessioni fra queste parti onde veggansi tendere di concerto a formare un solo tutto, e questo perciò si possa più facilmente e senza fatica rilevare tutto insieme.

4.° Esatta corrispondenza di mezzi col fine proposto: e quindi somma chiarezza e precisione, ove trattasi d'istruire; solidità e robustezza di argomento, ove cercasi di convincere o persuadere; opportuno maneggio d'affetti, ove si tratta di muovere; pitture vive, piacevoli, nuove, ingegnose, ove cercasi di dilettare.

5.° Soprattutto attenzione grandissima allo stile, che è quel colorito e quella vernice che a tutte le opere letterarie dà il maggior risalto e splendore; e senza cui avviene sovente, che molte cose buone e pregevoli rimangono tuttavia abbiette e trascurate.

La qualità, che aver debbe indispensabilmente chiunque ama formarsi uno stile commendevole, sono: 1.° perfetta cognizione della lingua, in cui si parla o si scrive, e quindi esatta purità e proprietà nei termini, e piena osservanza delle regole gramaticali nell'uso dei termini e nella sintassi; 2.° perfetta chiarezza e nitidezza di discorso; 3.° una certa armonia che renda facile ed aggradevole il discorso a chi legge e ascolta. Secondo poi i diversi soggetti dee lo stile aver di più la facilità, la grazia, la eleganza, o la vivacità, la forza, la sublimità, la magnificenza che si conviene.

APPENDICE II.

Del Sublime.

La sublimità, come poc' anzi abbiamo accennato, è una delle qualità che costituiscono il bello: ma richiede una più particolare spiegazione, perchè non tutti ne hanno la stessa idea. Prenderemo quindi a considerarla prima ne' medesimi oggetti che diconsi grandi o sublimi; poi nella maniera di descriverli o rappresentarli.

ARTICOLO I.

Della Sublimità negli Oggetti.

Non è facil cosa l' esprimere a parole la precisa impressione che fanno sopra di noi gli oggetti grandi e sublimi, quando li riguardiamo; ognuno però abbastanza in se stesso per esperienza la sente. Consiste ella in una specie di elevazione ed espansione dell' animo, che lo solleva sopra il suo stato ordinario, e l'empie d'un senso di maraviglia e di stupore ch'ei non sa ben descrivere. La commozione è certamente piacevole, ma insieme d'un genere serio: ha un certo grado di solennità e maestà imponente che si accosta alla severità, specialmente allorchè giugne alla sua massima altezza; e facilmente distinguesi dalla più gaia e vivace commozione, che nasce dagli oggetti leggiadri e graziosi.

Ogni vastità illimitata produce tosto l' impression del sublime. Tale è l'effetto che crea in noi la vista d'una pianura senza confine, l'ampiezza immensa del firmamento, la indefinita espansione dell' oceano, un'erta montagna che perdesi tra le nubi, un precipizio, di cui non veggasi il fondo. Tolto ogni limite ad un oggetto, si rende tosto sublime.

Non è però la sola vastità dell'estensione che eccili quest'idea: un suono grave e gagliardo, il rimbombo del tuono, il romoreggiar de'venti, lo strepito della moltitudine, il frastuono di una vasta cateratta di acque sono certamente oggetti sublimi, sebben non abbiano relazione allo spazio.

Una gran forza messa in azione eccita sempre sublimi idee, e questa n'è forse la più copiosa sorgente. Quindi la grande impressione dei tremuoti, delle vulcaniche eruzioni, dei furiosi incendi, delle vaste innondazioni, dell'oceano in tempesta, dell'imperversare de'venti, de'tuoni, e de'fulmini, e di tutte le violenze straordinarie degli elementi. E come l'azzuffamento di due eserciti è il più alto sfogo dell'umana forza, così in sè racchiude moltiplici fonti del sublime, e viene considerato come uno dei più grandiosi spettacoli che possano presentarsi allo sguardo e all'immaginazione.

Barke propone, come sorgente unica del sublime, il terrore, affermando che non hanno questo carattere, se non gli oggetti, i quali producono l'impressione del dolore o del pericolo. Ma il magnifico prospetto di una immensa pianura o del firmamento stellato è certamente sublime, sebbene il terrore non v'abbia parte.

È da confessar però che il terrore alle impressioni sublimi assaissimo contribuisce; e perciò tutte le idee del genere solenne e imponente, e che confinano col terribile quali sono la solitudine, il silenzio, l'oscurità, il disordine, accrescono mirabilmente siffatta impressione. Le scene della natura che più innalzano la mente, e producono i sentimenti sublimi, sono non già una spiaggia amena, o una verde e ridente campagna, ma una montagna scoscesa, un lago solitario, un'antica foresta, un torrente che scorra in mezzo ai dirupi. Il cupo suono d'una campana ha sempre un non so che di grande; ma quando s'ode nel più profondo silenzio della notte, il divien doppiamente

L'oscurità produce essa pure lo stesso effetto, qual è il fosco orrore d' una selva o d'una profonda caverna, e quali sono comunemente le scene notturne. Anzi la stessa oscurità dell' oggetto che non si possa ben concepire, fa che l' immaginazione ne resti più fortemente colpita; così l'infinità dell'ente supremo, e l' eternità della sua esistenza, benchè sorpassino ogni concepimento, pure n' esaltano al più sublime grado l'idea. Anche il disordine accresce l' impression del sublime: una gran massa di rupi gettate alla rinfusa dalle mani della natura ferisce la mente di idee più grandi, che se fossero l' una sull' altra assettate colla più studiata simmetria.

Un'altra specie di sublime, che può chiamarsi morale o sentimentale, è quella che nasce da una straordinaria energia negli atti e ne'sentimenti degli uomini. Scevola che arde la destra per aver fallito il colpo disegnato contro Porsenna, Coclite che a tutto l'esercito di Porsenna si oppone solo sul ponte, Curzio che per salvare la patria si precipita nella voragine, i Decj che per lei si sacrificano agli Dei infernali, empiono la mente di un' attonita maraviglia. Così, sorprende il vecchio Orazio presso *Corneille,* allorchè domandato che far doveva suo figlio rimasto solo contro i tre Curiazj risponde: *Morire.* Sorprende egualmente la fermezza di Poro, che dopo una valorosa difesa fatto prigioniero da Alessandro, e interrogato da lui in qual guisa voleva esser trattato, risponde: *da Re.* Sorprende non meno il coraggio e la confidenza di Cesare, che al nocchiero atterrito dalla tempesta grida: *Quid times? Caesarem vehis.*

Ovunque mirisi una gran forza messa in attività, e un grande e straordinario effetto prodotto da questa forza, sia egli accompagnato o no dal terrore, eccita l'ammirazione, e solleva l'animo a idee grandi e sublimi.

ARTICOLO II.

Del Parlare e dello Scriver sublime.

Il parlare o lo scrivere sublime in altro appunto non è riposto, che nel saper fortemente esprimere le idee testè accennate, nel sapere cioè rappresentare gli oggetti o gli atti o i sentimenti sublimi in maniera che feriscano l'immaginazione di chi legge o ascolta, come se a questi atti od oggetti ei si trovasse presente, o udisse ei medesimo le descritte persone prorompere in quei magnanimi sentimenti.

Longino nel suo trattato dello scriver sublime cinque fonti ne accenna, il primo dei quali è l'arditezza o grandezza dei pensieri, il secondo è il patetico, il terzo è la convenevole applicazione delle figure, il quarto l'uso dei tropi e delle belle espressioni, il quinto l'armonica struttura e disposizione delle parole. Ma i due primi soltanto, cioè l'arditezza e grandezza dei pensieri, e la forte espressione e pittura delle passioni appartengono veramente al sublime; i tre altri, cioè le figure, i tropi, e l'armonia, al bello scrivere in generale, piuttosto che al sublime in particolare si riferiscono.

Anzi il vero sublime sdegna qualunque vano ornamento, ed ama di essere esposto nella sua schietta e naturale grandezza colla maggiore semplicità. « Facciasi, disse Iddio, la luce, e la luce fu fatta » è un tratto riconosciuto come sublime dallo stesso *Longino*, perchè esprimente un grande effetto prodotto da una forza onnipossente colla massima facilità. Ma questo effetto medesimo, che esposto nella maniera più semplice sì altamente colpisce, perderebbe tutta la forza se coi rettorici abbellimenti esornar si volesse, dicendo, a modo d'esempio: « Il supremo arbitro della natura « colla possente energia di una sola parola alla luce « diè l'esistenza. » Questo sfoggio intempestivo di or-

namenti, innalzando apparentemente lo stile, come acconciamente osserva *Boileau*, deprimerebbe il pensiero.

Or nel pensiero appunto consiste il sublime. Se l'oggetto, se l'atto, se il sentimento, che rappresentasi non è grande per se medesimo, invano cercasi d'ingrandirlo colle parole; e sovente accade che con questi inutili sforzi in luogo dell'ammirazione si ecciti il riso.

Allorchè l'oggetto per se medesimo è veramente grande e sublime, non solamente con nobile semplicità suol essere espresso, ma eziandio con giudiziosa parsimonia di parole: ogni parola superflua scema la forza al pensiero. Veggasi come *Lucano* per voler amplificare male a proposito il *Quid times? Caesarem vehis*, che è tanto sublime ed energico nella sua concisa semplicità, è riuscito a degradarlo e snervarlo, finchè lo ha ridotto ad una puerile ed insulsa ampollosità (Phars. Lib. V., v. 578.)

Sperne minas, inquit, pelagi, ventoque furenti
Trade sinum: Italiam, si caelo auctore recusas,
Me pete. Sola tibi caussa haec est iusta timoris,
Vectorem non nosse tuum, quem Numina nunquam
Destituunt, de quo male tunc Fortuna meretur,
Cum, post vota, venit. Medias perrumpe procellas,
Tutela secure mea. Caeli iste, fretique,
Non puppis nostrae labor est. Hanc Caesare pressam
A fluctu defendet onus . . . .
. . . . . . *Quid tanta strage paratur*
Ignoras? Quaerit pelagi, caelique tumultu
Quid praestet Fortuna mihi (1).

(1) « Sprezza, pur dice, i nembi,
« E al furiar del vento apri le vele
« Se dell'aure il favor ti vieta Italia,
« Il mio ti guidi. Del timor cagione
« È che tu ignori Il Passeggiar, cui ride
« Ognor propizio il ciel, cui la Fortuna
« Mal serve allor che non previene i voti.
« Va; dello scudo mio sicuro affronta

Nè il sentimento medesimo del sublime, comunque strettamente e semplicemente espresso, può lungamente potrarsi. La mente non può durare gran tempo in quella elevazione, a cui esso l'innalza; e cerca sempre di ricadere nel suo stato ordinario. Quindi i tratti sublimi esser debbono come i lampi del cielo, che altamente risplendono e abbagliano, ma scompaiono prontamente. Non basta però allo scriver sublime la sola semplicità, concisione e brevità: vi si richiede inoltre, e principalmente, nerbo e robustezza, la quale in gran parte dalla medesima semplicità e concisione dipende, e in parte maggiore dipende da un' opportuna scelta di circostanze che presentino l'oggetto nel suo più grande e più luminoso prospetto. Se la descrizione è troppo generica e spogliata affatto di circostanze, l' oggetto appare in una dubbia luce, e poca o niuna impressione fa sopra l'animo: e se circostanze vi si frammischiano triviali od improprie, il tutto cade e illanguidisce. Una tempesta, a cagion d'esempio, è un oggetto sublime in natura; ma perchè sia sublime nella descrizione, non basta usare le generali espressioni intorno alla sua violenza, o descriverne i comuni effetti di scuoter gli alberi o sollevar l'onde, convien dipingerla con tali circostanze, che empiano la mente di grandi e terribili idee. Ciò è stato felicemente eseguito da *Virgilio* nel seguente tratto delle Georgiche (Lib. I).

Ipse Pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextra, quo maxima motu
Terra tremit, fugere ferae, et mortalia corda

« L'alto mar procelloso. Al nostro abete
« Non minacciano i nembi; a lui fia scampo
« Cesare col suo peso......
« Non sai qual s'apparecchi alto destino
« Con sì gran strage? Di trovar procura
« Qual ben coi fiotti e il minacciar del cielo
« La Fortuna mi rechi. »

Trad. dell' Ab. Cassola.

Per gentes humilis stravit pavor (1).

Così parlando dei giganti egli dice (Ib.):

Ter sunt conati imponere Pelio Ossam
Scilicet, atque Ossae frondosum involvere Olympum;
Ter Pater exstrucios disiecit fulmine montes (2).

Claudiano all' incontro in un frammento sopra la guerra de'giganti, rappresentandoli in atto di svellere e di portar le montagne, ha saputo render buffa e ridicola quest'immagine, così grande in se stessa, dipingendo uno de' giganti col monte Ida sopra le spalle, e con un fiume che da quello calando gli scorre giù per la schiena.

I difetti opposti al sublime son due principalmente, il freddo e l'ampolloso. Il freddo consiste nel degradare un oggetto, o un sentimento, sublime in se stesso, con un basso concetto, o con una debole e puerile descrizione; l'ampolloso nel portare un oggetto ordinario e triviale oltre alla sua sfera colla pretensione di recarlo al sublime, o nel cercar d'innalzare un oggetto sublime oltre a tutti i limiti naturali e ragionevoli.

Di tutti i libri antichi e moderni, la sacra Bibbia, e singolarmente i libri profetici son quelli che somministrano i più splendidi esempi della vera sublimità. Le descrizioni di Dio hanno in quella una nobiltà mirabile tanto per la grandezza dell' oggetto, quanto per la maniera di rappresentarlo. Qual folla, a cagion d'esempio, di terribili e sublimi idee non

(1) « Il padre Giove, nell'alto buio assiso
« Degli atri nembi, colla rossa destra
« Vibra le ardenti folgori, al qual moto
« Trema la terra, fuggono le fiere,
« E per le vene de' mortali scorre
« Freddo timor che gli umilia e confonde. »

(2) « . . . . . . Essi tre volte
« Di sovrapporre al Pelio l'Ossa, e all'Ossa
« L'alto selvoso Olimpo si sforzaro:
« Tre volte Giove i sovrapposti monti
« Colla terribil folgore atterrò. »

ci si offre in quel passo del salmo XVII, ove descrivesi la comparsa dell'Onnipossente? « Si commosse e « tremò la terra; conturbati e commossi furono li « fondamenti dei monti, perchè sdegnato si è Dio « con quelli. Ascese il fumo nell'ira di lui, arse il « fuoco dalla sua faccia, i carboni da lui si accesero. « Piegò i cieli, e calò, e la caligine era sotto i suoi « piedi. Salì sopra i Cherubini, e volò, volò sulle « penne dei venti. Pose le tenebre suo nascondiglio, « e fece a sè d'intorno suo padiglione l'acqua tene« brosa fra i nembi dell'aria. » Di simili tratti infinito numero s' incontra e nei *Salmi* e nel libro di *Giobbe* e nei cantici di *Mosè*, di *Debora*, d'*Ezechia*, e nei libri dei *Profeti*, specialmente in *Isaia e Geremia*, il primo dei quali è il più sublime di tutti nel grande e nel terribile, il secondo nel patetico.

Dopo i profeti *Omero* è quello che per sublimità più si ammira. Le sue descrizioni degli eserciti che si affrontano: l' anima, il fuoco, la rapidità, il terrore che domina nelle sue battaglie, ad ogni lettore dell'Iliade presentano frequenti esempi della più alta sublimità. L'introduzione degli Dei bene spesso contribuisce a sollevar maggiormente la maestà di quelle scene guerriere. Nel libro XX specialmente, ove tutti gli Dei prendono parte al combattimento, chi in favore dei Greci e chi dei Troiani, il poeta sembra aver posti i suoi sforzi maggiori; e la descrizione s'innalza alla più stupenda magnificenza. Giove tuona dal cielo; Nettuno scuote col suo tridente la terra, crollano le navi dei Greci, le mura della città, le montagne; la terra trema infino al centro; Plutone balza dal trono, temendo non sieno i profondi arcani dalle tartaree regioni aperti agli occhi dei mortali. Nell'Odissea sublimissimi sono i tratti di Scilla, Cariddi, Antifate e Polifemo, che *Orazio* chiama miracoli (1),

(1) *Ut speciosa dehinc miracula promat*
Antiphatem, Scyllamque, et cum Cyclope Charybdim.

e più ancora quello, ove Ulisse balza nudo coll'arco e cogli strali e colla terribilità di un Dio vendicatore in mezzo alla porta della sala in cui banchettavano i Proci, e loro scoprendosi intima a tutti la morte.

Rapido e sublime nelle descrizioni delle battaglie e pur *Ossian* d'ordinario. Nel Fingal così egli dipinge la battaglia degli Scandinavi cogl'Irlandesi:

« Come d'autunno le procelle nere
« Sbuccan da due eccheggianti alte montagne,
« Sì gli uni agli altri s'avventâr gli eroi.
« Quai due scendendo torbidi torrenti
« Dall'erte balze, incontransi, e confondono
« L'onde spumanti dilagando il piano,
« Tai nella mischia romorosi e densi.
« E tenebrosi ad affrontarsi andaro
« Loclino ed Inisfela. I crudi colpi
« Mesce duce con duce, ed uom con uomo;
« Scudo percosso a scudo alto risuona:
« Balzan per l'aria gli elmi: il sangue sgorga,
« E fuma intorno. Quale è il fier fragore
« Dell'ocean, che rompe a' scogli i flutti;
« Quale del tuon lo scoppio in ciel rimbomba,
« Tale il rumore è dell'orribil pugna.

Meno ardente e impetuoso nelle battaglie si mostra *Virgilio*, sebbene in più luoghi Enea, Turno, Mezenzio vi facciano grande e luminosa comparsa. Ma la sublimità di Virgilio assai più s'ammira nell'incendio di Troia e nella discesa d'Enea all'inferno.

Sublime nel *Tasso* è il congresso de' demoni imitato poscia da *Milton*, portentose le avventure del bosco incantato, e assai movimento e calore si scorge pure nei suoi combattimenti, ove Argante, Clorinda, Solimano, Tancredi, Rinaldo fanno prove maravigliose.

Eguali prove e maggiori fan presso *l'Ariosto* Mandricardo, Gradasso, Rodomonte, Marfisa, Bradamante, Astolfo, Ruggiero, Rinaldo, Orlando; ma l'uso delle armi fatate spesso ne scema la maraviglia, e le cose

portate alla stravaganza fanno talvolta che la maraviglia degeneri nel ridicolo (1).

Molta sublimità regna ne'poemi di *Milton* e di *Klopstok*; ma ella è d' un genere totalmente diverso, consistendo più nelle astrazioni metafisiche, e nella rappresentazione di un mondo invisibile, che in quella degli oggetti reali e visibili.

Immaginazione sublimissima in questo genere prima di essi ha mostrato *Dante* nella sua descrizione dell' inferno, del purgatorio e del paradiso, massimamente nel primo.

Nel *Petrarca*, piuttosto che la grandezza e sublimità, ammirasi la finezza e delicatezza de'pensieri, e la dolcezza delle espressioni.

I lirici, ove maggior copia s' incontra di tratti grandi e sublimi, sono *Pindaro*, *Orazio* e il *Chiabrera*.

Ne'tragici quelli che per sublimità si distinguono, sono *Eschilo*, *Sofocle* ed *Euripide* fra i Greci, *Corneille* e *Crebillon* tra i francesi, tra gl'Inglesi *Shakespeare*, e *Alfieri* tra gl'Italiani.

APPENDICE III.

Del Gusto.

Come intorno alla natura del bello diversissime sono state le opinioni, così intorno al gusto che di quello suol essere il giudice.

Il gusto può definirsi quella facoltà, per cui sappiamo distinguere il bello, e sentirne il piacere.

(1) Questo difetto si scorge maggiormente nel Berni, come dove ei descrive uno a cavallo, che tagliato per mezzo a traverso pur seguitava a combattere, finchè volendo calare un fendente a due mani, il tronco superiore sen cadde a terra, e conchiude:

« Così colui, che non se n'era accorto,
« Andava combattendo, ed era morto.

Questa facoltà è comune in qualche grado a tutti gli uomini: perciocchè nell'umana natura non vi ha cosa più universale del piacere che proviene dal bello. Ma benchè niuno di questa facoltà sia affatto privo, nondimeno i gradi in chi la possiede sono assai differenti.

In alcuni ne appare soltanto un piccol barlume; le bellezze che ad essi piacciono sono del genere più triviale e più sensibile; e di queste pure non hanno che una debole e confusa percezione; laddove in altri il gusto perviene ad un sottile discernimento e ad una viva sensibilità delle più fine bellezze.

Questa differenza in parte si deve alla diversa costituzion fisica, ad organi più delicati, a più fine interne potenze, di cui alcuni sono dotati a preferenza di altri; ma assai più debbesi all' educazione e alla coltura. Di ciò ognuno si può agevolmente convincere, solo riflettendo all' immensa superiorità che nella finezza del gusto la coltura e l'educazione dà alle nazioni incivilite sopra le barbare, e che nella medesima nazione le persone esercitate nelle arti liberali hanno sopra all'incolto e rozzo volgo.

L'esercizio per legge universale della nostra natura contribuisce al miglioramento di tutte le nostre facoltà così del corpo come dell'animo. Una prova sensibile rispetto alle facoltà attinenti al gusto ne abbiamo in quella parte che chiamasi orecchio per la musica. A principio non si gustano che le composizioni più semplici e piane; l'uso e la pratica estendono il poter nostro, e c'insegnano a gustare le melodie più delicate, finchè per gradi ci abilitano ad entrare negli intralciati e composti piaceri dell'armonia. Così l'occhio per le bellezze della pittura non si acquista tutto ad un tratto; ma a poco a poco si forma col veder varii dipinti e studiare le opere dei migliori maestri. E precisamente allo stesso modo, rispetto alle bellezze del comporre, l'attenzione a'più approvati modelli, lo studio dei migliori autori, il con-

fronto de'maggiori o minori gradi nello stesso genere di bellezza, son quei che producono il raffinamento del gusto.

Per due modi l'esercizio contribuisce a questo raffinamento, in primo luogo col perfezionare la sensibilità naturale pel bello, in secondo luogo col perfezionar la ragione per ben conoscerlo e giudicarne. Imperocchè da ambedue le cose dipende la finezza del gusto: e ciò si comprenderà agevolmente considerando, che massime nelle opere d'ingegno il bello per la più parte consiste nelle rappresentazioni o degli oggetti naturali, o de' caratteri, o delle azioni e de'costumi degli uomini. Ora il piacere, che proviamo da tali rappresentazioni, è tanto maggiore, quanto son esse meglio eseguite, e il sentire e conoscere che sieno bene eseguite dipende in parte dalla medesima sensibilità, e in parte maggiore dall'intelletto e dalla ragione. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, i sentimenti forzati, lo stile affettato, possono piacere per alcun poco, finchè la loro opposizione alla natura e al buon senso non sia stata osservata; ma qualora dimostrisi come la natura avrebbe dovuto essere più giustamente imitata, come lo scrittore avrebbe potuto in miglior maniera trattare ed esporre il suo soggetto, l'illusione ben tosto dileguasi, e quelle false bellezze più non danno piacere.

Il gusto adunque nel suo stato perfetto dee riguardarsi come un risultato della natura insieme e dell'arte, supponendo esso il natural senso del bello raffinato dalla frequente attenzione a'più begli oggetti, e nel tempo stesso guidato e perfezionato dai lumi dell'intelletto e della ragione.

Aggiungeremo che al vero gusto non men richiedesi un cuor ben fatto che una mente bene assestata. Le morali bellezze non solamente per se medesime superano tutte le altre, ma operano più o meno sopra una gran moltitudine d' altri oggetti del gusto. Do-

vunque han parte gli affetti, i caratteri o le azioni degli uomini (e queste cose certamente somministrano all'ingegno migliori soggetti), non si può farne una giusta descrizione, nè può sentirsi appieno la bellezza delle descrizioni fatte da altri, se non si posseggono virtuose affezioni. Chi ha il cuor duro, o senza delicatezza, che non sente ammirazione e trasporto per tutto ciò che è veramente nobile e grande e degno di special lode, chi non ha sentimento simpatico per ciò che è tenero e dolce, assai imperfetto piacere deve ritrarre dalle più alte bellezze dell'eloquenza e della poesia.

I caratteri del gusto, giunto che sia al suo stato perfetto, si possono ridurre a due: delicatezza e correzione. La *delicatezza* riguarda principalmente la perfezione di quella natural sensibilità, su cui il gusto è fondato; suppone cioè organi più fini, e più sagaci potenze, che ci abilitino a scoprire quelle bellezze che ascose rimangono al senso volgare. La *correzione* riguarda principalmente la perfezione che il gusto riceve dall'intelletto. Uomo di gusto corretto è quegli che non si lascia imporre da contraffatte bellezze, ma sempre porta con sè la norma per giudicare dirittamente di ogni cosa. Egli apprezza secondo la ragione il merito comparativo del bello che in ogni opera incontra, lo ferisce alla sua propria classe, assegna per quanto si può i principii, ond' esso trae il potere di diletarci, ed ei medesimo ne sente il piacere a quel grado preciso che deve, e non più.

Ma il gusto è soggetto ad esser corrotto, e sovente gusti assai diversi s'incontrano, non solo in diversi individui, ma anche in diverse nazioni e diverse età. Questi gusti corrotti però non durano lungo tempo; conciossiachè il natural senso del bello, e più la ragione alla fine prevalgono.

Alla greca architettura nel totale decadimento delle scienze e delle arti, succedette la gotica; ma le greche proporzioni, come più conformi alla natura del bello

e alla ragione, novellamente rivissero al rifiorire delle arti; e se alcun tempo appresso rimasero alterate da un malinteso amore di novità, hanno ripigliato poscia, e tuttora conservano il lor primiero vigore.

Lo stesso è avvenuto circa alle lettere. Alla nobile semplicità del secolo di Augusto succedette l' amor delle arguzie, dei concetti e dei lambiccati pensieri, delle antitesi, delle frasi ampollose al tempo di Seneca, di Lucano, di Marziale, di Silio Italico, di Stazio, di Claudiano. Ma tutto questo fu rigettato al risorgere della letteratura: e se nel secolo XVII si tornò da molti in Italia allo stile concettoso e alle metafore ardite e stravaganti, sul cominciar del XVIII uno stile più ragionevole, vale a dire più naturale, più semplice, più dignitoso fu novellamente introdotto.

Nella diversità dei gusti però, affine di giudicare rettamente quale sia buono e quale cattivo, convien far prima una distinzione. O trattasi di un medesimo oggetto o di oggetti diversi. Nel secondo caso i gusti esser possono differenti, e tutti buoni ciò non ostante. Ad alcuni piace la poesia, ad altri la storia o l'eloquenza; chi preferisce la commedia, chi la tragedia; questi ama lo stile semplice, quegli l'ornato; la gioventù si diletta de'componimenti ameni e spiritosi, l'età più matura presceglie piuttosto i serii e gravi; alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi, e forti rappresentazioni d'affetti, altre inclinano ad una più corretta e regolare eleganza così nelle descrizioni come nelle cose di sentimento. Or benchè differiscano fra di loro, pur tutti mirano a un qualche bello adattato alla loro indole, sicchè niuno ha motivo di condannare gli altri.

Ma qualora gli uomini discordino intorno al medesimo oggetto, qualora uno condanni come deforme ciò che un altro ammira come bellissimo, allora non è più semplice diversità, ma opposizione di gusto; e allor certamente, se l'uno è buono, l'altro debbe esser cattivo.

Per decidere in tal caso qual sia il buono e il cattivo gusto, non v'ha che esaminare l'oggetto medesimo, e vedere quali e quante ei possegga di quelle qualità che costituiscono il bello.

Se taluno prenderà piacere di una noiosa e monotona uniformità, o d'una varietà confusa, intralciata, disordinata; se per uno stemperato amore di novità andrà dietro alle stravaganze più capricciose e irragionevoli, o per ignoranza o inesperienza gusterà come nuove le cose più triviali e comuni, se per mancanza di sentimento delicato non saprà compiacersi che delle cose più grossolane e materiali, o per eccesso di raffinamento andrà solo in traccia di cose studiate e affettate, dirassi a ragione che il suo gusto è rozzo e imperfetto o corrotto e vizioso.

All'incontro, se nell'oggetto saprà accuratamente distinguere tutte le qualità che sono atte a renderlo bello, e saprà gustarlo e approvarlo sol quanto meritano siffatte qualità, il suo gusto si dirà e delicato insieme e corretto, e quindi vero e reale e perfetto buon gusto.

APPENDICE IV.

Della Critica.

Il saper discernere le qualità, che rendon un oggetto bello e perfetto, o deforme e vizioso, e dove e quanto esso meriti d'esser gustato e approvato, appartiene alla critica, la quale perciò al vero e perfetto buon gusto è assolutamente indispensabile.

Non v'ha quasi nessuno, che nelle materie di gusto non senta qualche grado di piacere o dispiacere, e secondo questo non si arroghi di dare il suo giudizio. Ma altro è il dire che una cosa piace o dispiace, ed altro il dir che è bella o deforme.

A ognuno può esser lecito manifestare il piacere o dispiacere che sente da un dato oggetto; e il solo

pericolo che allora corre è d'esser giudicato uom di cattivo gusto, qualor gli piaccia quel ch'è vizioso, o non gli piaccia quel ch'è veramente bello e lodevole.

Ma quando taluno decide che una cosa è bella o diffettosa, egli è in dovere di dar ragione del suo giudizio, e mostrare le bellezze o i difetti di ciò che egli critica, vale a dire, se abbia o no la richiesta unità e varietà, se la regolarità, la proporzione, l'ordine che le conviene, se i mezzi corrispondano al proposto fine, se dove han luogo le imitazioni della natura, queste sieno bene eseguite; se abbiavi novità, se perspicuità, nitidezza, grazia, eleganza, o robustezza, calore, sublimità, magnificenza, e fino a qual grado.

Quindi è che una critica ragionata e giudiziosa non è cosa da tutti; ma un gusto dilicato insieme e corretto per essa è necessario, e un'esatta cognizione dell'oggetto, di cui si giudica, e della natura o dell'arte, a cui esso appartiene, onde discernere francamente quali e quante ei possegga delle bellezze alla sua natura o al suo artificio proporzionate e convenienti.

APPENDICE V.

Del merito comparativo degli scrittori antichi e moderni.

Egli è un fenomeno singolare, e che spesso ha esercitato le speculazioni de' filosofi, quello che gli scrittori e gli artisti più segnalati per le loro opere sieno generalmente apparsi in gran numero nel medesimo tempo. Alcune età ne sono state affatto povere, mentre pare che in altre la natura gli abbia prodotti con una profusa fecondità.

Varie ragioni sono state di ciò assegnate da varii; ma le cause morali soprattutto sembrano avervi avuto parte, come le circostanze favorevoli del governo e·

de'costumi, l'incoraggiamento dato agl'ingegni dagli uomini potenti, e in particolar modo l'emulazione eccitata dall'aver vivi e presenti sott'occhio i grandi esempi degli uomini straordinarii.

Comunque sia, quattro di queste felici età sono state segnatamente notate dai dotti.

La prima è il secolo della Grecia che incomincia vicino al tempo della guerra del Peloponneso e si stende fino ai tempi d'Alessandro il grande, nel quale periodo noi abbiamo fra gli storici *Erodoto, Tucidide, Senofonte*, tra i filosofi *Socrate, Platone, Aristotele, Zenone, Epicuro*, tra gli oratori *Lisia, Demostene, Eschine, Isocrate*, tra i poeti *Eschilo, Sofocle, Erupide, Aristofane, Menandro, Anacreonte, Pindaro, Alceo, Saffo, Simonide, Callimaco, Teocrito, Mosco, Bione.*

La seconda è il secolo di Roma compreso prossimamente fra l'età di Giulio Cesare e quella di Augusto, in cui dopo *Plauto* e *Terenzio* che furono alcun tempo prima, fiorirono tra i poeti *Lucrezio, Catullo, Tibullo, Properzio, Virgilio, Orazio, Fedro, Ovidio*, tra gli oratori *Cicerone e Ortensio*, tra gli storici *Sallustio, Cesare, Livio.*

La terza comprende il risorgimento delle lettere in Italia dal secolo XIV al XVI inclusivamente, in cui si ebbero *Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Bembo, Casa, Caro, Castiglione, Costanzo, Guicciardini, Ariosto, Tasso*, ed altri molti parte prosatori e parte poeti, e la più parte prosatori insieme e poeti nella stessa lingua, oltre quelli, che con lode scrissero latinamente, come *Angelo Poliziano, Sanazzaro, Pontano, Vida, Fracastoro, Flaminio, Giovio, Manuzio, Sadoleto* ed altri.

La quarta abbraccia l'età di Luigi XIV in Francia e della regina Anna in Inghilterra, nella quale si distinsero in Francia *Corneille, Racine, Moliere, Boileau, La Fontaine, Giambattiste Rousseau, de Retz, Bossuet, Fenelon, Bourdaloue, Massillon, Pascal, Malebranche, la Bruyere, Bayle, Fontenelle, Vertot*; e in Inghilterra

Dryden, *Pope*, *Addisson*, *Prior*, *Swift*, *Parnell*, *Congreve*, *Ottwax*, *Young*, *Rowe*, *Atterbury*, *Bolingbroke*, *Shaftsbury*, *Tilloston*, *Temple*, oltre i filosofi *Bayle*, *Loke*, *Newton*, *Clarke*.

Quando parlasi comparativamente degli antichi e dei moderni, per antichi intendonsi generalmente quei che vissero nei due primi periodi, inchiudendo anche Omero ed Esiodo che vissero anteriormente, e per moderni, quei che fiorirono nelle due ultime età, inchiudendo pure gli scrittori dei nostri tempi.

Con molto calore si quistionò in Francia sulla fine del secolo XVII a chi dovesse darsi la preferenza, tenendo *Boileau* e Mad. *Dacier* per gli antichi, *Perault* e *la Motte* pei moderni. Anche ai nostri giorni v'ha chi mostra maggior propensione per l'una e chi per l'altra parte.

A risolvere la questione fa d'uopo considerare in che principalmente distinguonsi gli scrittori delle due prime, e quelli delle due ultime età. Le età del mondo possono in certo modo paragonarsi a quelle dell'uomo. Ora in queste noi veggiamo che l'età adulta porta seco maggior sapere e raffinamento; ma la giovenile è quella che ha maggior vivacità, maggior fuoco, maggior entusiasmo. Tale appunto sembra esser la caratteristica differenza fra i poeti, oratori e storici antichi paragonati ai moderni. Negli antichi noi troviamo maggiore naturalezza, fantasia più originale, più alti concetti; nei moderni maggior artifizio e correzione, ma in generale minor grandezza e sublimità.

Quindi è che per l'estensione delle cognizioni, per l'accuratezza del pensare, ed anche per lo scriver esatto e corretto molte opere dei moderni sono da preferirsi alle antiche: ma per tutto quello che appartiene al genio originale, alla spiritosa, magistrale, sublime esecuzione, gli antichi sono da anteporsi; e in molti generi dai moderni non sono stati pur mai pareggiati.

Nell'epica poesia, a cagion d'esempio, *Omero* e *Vir-*

gilio stanno tuttora di molti gradi al di sopra dei loro imitatori. Oratori eguali a *Demostene* e a *Cicerone* nelle ultime età non si sono mostrati. Nella storia, sebbene maggiore accuratezza e giudizio si scuopra in molti de'nostri, in niuno però abbiamo narrazioni sì eleganti, pittoresche, animate, come son quelle di *Erodoto, Tucidide, Senofonte, Livio, Cesare, Sallustio*, e *Tacito*. Nei drammi hanno i moderni aggiunto più movimento ed intreccio; ma per poesia e sentimento non abbiam forse chi superi nelle tragedie lo stile di *Sofocle* ed *Euripide*, e nelle commedie la corretta, graziosa ed elegante semplicità di *Terenzio*. Non abbiamo ecloghe da contraporre ad alcune di *Teocrito* e di *Virgilio*: e nella lirica poesia *Orazio* è affatto senza rivali.

A tutti quelli pertanto, che amano di ben formare il gusto loro e nutrire il loro ingegno, non si può a meno di raccomandare caldamente lo studio degli antichi classici così greci come latini; e l'esperienza infatti dimostra, che in un paese il buon gusto e il bello scrivere o fiorisce o declina a misura che gli antichi autori sono studiati e ammirati, o sconosciuti e negletti.

Al tempo stesso però è da distinguersi una giusta considerazione pei primi scrittori dell'antichità da una cieca venerazione per tutto ciò che da quelli è stato scritto. Gli stessi autori più eccellenti non sono esenti in qualche luogo da giusta censura, perchè non è dato a niun'opera umana l'essere assolutamente perfetta. Noi possiamo adunque, anzi dobbiamo leggerli con occhio cauto, onde proporci ad imitare soltanto le loro bellezze; ed è conforme alla giusta e sincera critica il confessare i difetti che trovansi in alcune parti, mentre non si lascia di ammirare il totale.

BREVI NOTIZIE DI STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

CAPO I.

(Programma N. 28).

La lingua italiana (sia essa nata dalla corruzione della latina, o dopo esser vissuta contemporaneamente con quella nei varii dialetti popolari d'Italia, abbia quindi preso il luogo di lei quando la sopravvenuta barbarie del medio evo e le invasioni straniere l'ebbero guasta) non cominciò ad essere adoperata nelle scritture prima del mille e cinquanta.

Rozza dapprima e non ancora capace di pienamente sceverarsi dalle maniere del latino e pigliare un carattere suo proprio, ebbe, come tutte le lingue, la sua prima educazione da'poeti, e per opera loro si atteggiò ben tosto a nobiltà e bellezza ed acquistò quel senso squisito dell'armonia, per cui tanto è pregiata sopra quasi tutte le moderne favelle.

I luoghi, in cui questi primitivi poeti dell'Italia momoderna fiorirono in copia maggiore, furono una corte ed un'università, Palermo e Bologna, dove accorrevano i migliori intelletti italiani, tratti alla prima dalla protezione, che loro concedeva, e specialmente dal favore che vi trovavano i Ghibellini d'ogni parte della penisola, ed alla seconda dell'amor del sapere, che vi aveva nobilissima sede e valenti maestri.

Al nobile esempio dato in Sicilia da Federico II, da Enzo e Manfredi, figliuoli di lui, da Pier delle Vigne,

suo cancelliere, da Guido delle Colonne, Ciullo d'Alcamo ed altri molti, ed in Bologna da Onesto e Fabrizio e poscia da Guido Guinizelli, che alla poesia dischiuse un più vasto campo e le diede per guida la platonica filosofia, si destarono anche le altre città d'Italia e quelle specialmente di Romagna e di Toscana; e Firenze, dopo i rozzi tentativi di Noffo, di Dante da Maiano, di frate Iacopone e di frate Guittone d'Arezzo, sentì un'aura di nuova e gentile poesia nelle graziose ballate di Guido Cavalcante, che imitatore del Guinizelli, perfezionò la maniera di lui, in Cino da Pistoia e nel massimo di tutti, Dante Alighieri.

Nacque Dante da illustre famiglia in Firenze il 1265, vi ebbe a maestro Brunetto Latini, illustre letterato e filosofo, e meschino poeta, e vi dimorò fino al 1303, in cui essendo uno de' priori o capi della repubblica ed unito a'Guelfi di parte Bianca, ne fu sbandito da quelli di parte Nera, che per la venuta di Carlo di Valois, fratello di Filippo il Bello, re di Francia, avevano alzato la fronte, mentr'egli trovavasi ambasciadore alla corte di Roma. Tentato invano di rientrare nella sua patria insieme coi Ghibellini per opera di Arrigo VII imperatore, si divise da quelli e fece parte da sè, e recatosi a Parigi e all'università di Bologna, dove diede pubbliche prove del suo vasto sapere, andò poi errando per le corti de'signori Italiani, finchè la morte il raggiunse in quella di Guido da Polenta, signore di Ravenna.

Mentre ancora dimorava in Firenze e ne'giovanili suoi anni egli scrisce molte poesie liriche piene di platonica filosofia ed in leggiadro dettato. Poscia rivolse a più alto concetto la mente ed immaginò e si pose a distendere la *Divina commedia*, intorno alla quale spese quasi tutto il tempo della sua vita.

È questa un poema, in cui egli racconta il suo passare successivo pei tre regni delle anime, secondo la cattolica dottrina, l'inferno cioè, il purgatorio e il paradiso, guidato nei due primi da Virgilio, nel terzo dall'anima beata di quella Beatrice de' Portinari, cui a-

veva dedicato i suoi primi affetti e le sue giovanili poesie. Finge egli che al tempo del famoso giubileo, che ebbe luogo in Roma l'anno 1300, smarritosi in una oscura selva, onde gli è impedito l'uscire, s'incontra nell'anima di Virgilio, il quale mandato verso lui da celeste avviso lo conduce prima pel limbo e poi nell'inferno, voragine oscura, che dalla superficie della terra discende in forma di cono rovesciato, divisa in varii piani, detti gironi e suddivisi in minori valloni, detti bolge, fino al centro della terra, ove torreggia Lucifero. Per uno stretto pertugio riescono i due poeti alla sucerficie della terra a noi opposta, dove in mezzo ad un gran mare ed agli antipodi di Gerusalemme veggono la montagna del purgatorio, formata dal terreno, che al cader di Lucifero dal cielo si ritirò indietro per orrore e lasciando vuota la voragine infernale, che lo doveva ricevere, corse alla parte contraria alzandosi a guisa di monte, pur esso in forma di cono ritto e distinto in varii piani o cornici, alla cui sommità si trova il paradiso terrestre. Ivi Dante è abbandonato da Virgilio e con Beatrice sale pei diversi cieli, che compongono la sfera celeste secondo il sistema di Tolomeo, finchè giunge all'empireo e gode ivi della beatifica visione di Dio.

Questo poema riceve dal suo stesso argomento un carattere sacro e sublime, per cui convenientemente si adorna di tutta la grandezza della biblica poesia. L'incontrarsi che fa il poeta di continuo colle anime dei dannati, di quelli, che si purgauo per salire al cielo e di quelli che già ne godono le gioie, la necessità di descrivere le loro pene e la loro beatitudine e di riferire i loro discorsi, gli dà un dilettevole aspetto di dramma. Abbondano pure in esso magnifici slanci di amore verso la patria e di sdegno generoso contra coloro, ch'egli credeva cagione delle sventure di lei, e vi si scorge tutta la sapienza del tempo, in cui visse il poeta, congiunta ad immensa ricchezza di lingua, di immagini, di fantasia.

Scrisse Dante in prosa la *Vita nuova*, semplice e grazioso racconto della sua vita giovanile, in cui riferisce e commenta alcune poesie fatte in onore di Beatrice, e il *Convito*, commento non compiuto di alcune sue canzoni d'indole filosofica, in cui mostrò il vasto corredo di cognizioni ch'egli aveva, e cominciò a dare esempio di robusta e scientifica prosa.

Dante aveva presentita la grandezza del linguaggio volgare e l'aveva chiamato a rappresentare tutta l'umana sapienza. Al contrario Francesco Petrarca, nato in Arezzo il 1304 da genitori fiorentini, sbanditi con Dante, coltivò con ardore il latino e scrisse in quello il suo poema dell'*Africa*, da cui sperava gloria maggiore tra i posteri, e solo adoperò il volgare per cantare d'amore e celebrare Madonna Laura, donna Provenzale a lui cara. Ma questi versi furono appunto la principale sua lode e lo fecero considerare come uno dei padri della nostra lingua, per averla più d'ogni altro fatta soave e gentile, e come il più illustra fra i lirici Italiani. E bene è da dolere, ch'egli d'amore quasi sempre cantasse, che le tre canzoni da lui scritte per muovere a concordia i signori Italiani, celebrare il gran tentativo di Cola di Rienzo, ed eccitare i principi Cristiani alla liberazione del Santo Sepolcro, sono grandi modelli di poesia civile, e i suoi *trionfi* mostrano com'egli sapesse anche levarsi a nobile volo ne' filosofici e descrittivi poemi.

La prosa rozzamente coltivata da frate Guittone, e con miglior fortuna dal cronista Ricordano Malespini, con naturalezza e leggiadria da Dino Compagni e con maggior copia da Giovanni, seguito da Matteo e Filippo, Villani, potè riunire in uno tutti i pregi antecedenti e farsi capace di esprimere l'immensa varietà de' concetti dell'umana mente, e tutte le gradazioni dell'affetto e della passione per opera di Giovanni Boccaccio, che nato in Parigi, ma originario di Certaldo, quantunque scrivesse anche versi, rivolse però ad essa le maggiori sue cure e le innalzò un mirabile monumento col suo

Decamerone o *Dieci giornate.* Contiene questo libro cento novelle, che si fingono narrate dieci per giorno da una brigata di giovani e di donne che per fuggire la famosa peste, la quale desolò Firenze nel 1348, si erano ricoverati in una villa. Si vedono in quello rappresentate tutte le condizioni degli uomini, le passioni, le astuzie, le virtù e i vizii loro, con pitture troppo libere talvolta, ma sempre piene di verità e d'interesse. È un vero tesoro di lingua, benchè lo stile talvolta pecchi per troppo amore di maniere poetiche e d'imitare la costruzione latina, difetti però, che si ravvisano assai più nelle introduzioni e nelle parti descrittive, che nel corso de' racconti, ove cammina più spedito con tocchi sicuri e dialoghi vivi e naturali.

Senza parlare delle altre opere del Boccaccio, avvertiremo ancora che a tutta apprendere quell'aurea lingua del trecento giovano pur grandemente gli scrittori sacri, che in esso fiorirono, come il Passavanti, autore dello *Specchio della vera penitenza*, il Cavalca di cui abbiamo assai opere pregiatissime, e l'autore de' *Fioretti di San Francesco;* i volgarizzatori, come p. e. fra Bartolomeo da S. Concordio tradultor del Sallustio, Guido da Pisa compendiatore in prosa dell'Eneide, il Cavalca che voltò in italiano le vite dei SS. Padri; e fra i novellieri ser Gio. Fiorentino, autore del *Pecorone* e Franco Sacchetti, con altri molti scrittori più o meno dotti ed eleganti, ma per la lingua tutti egualmente pregiati.

CAPO II.

(Programma N. 29).

La letteratura del trecento era stata ispirata, più ancora che dalle opere dei classici dell'antica Grecia e del Lazio, da tutta la scienza religiosa del medio evo, dalle poesie de' trovatori provenzali, dallo spirito di cavalleria, di cui questi si erano fatti interpreti e dall'indole della società nuova, che sorgeva dal seno della lunga barbarie.

Nel secolo seguente i libri de'classici attirarono a sè maggiormente gl'intelletti a cagione specialmente della presa di Costantinopoli e dell'invenzione della stampa. Caduta quella capitale dell'impero d'Oriente, i dotti Greci fuggirono in Italia, ove li accolsero Venezia, Roma e Firenze, e portando con sè i libri de' padri loro, accesero le menti nella brama di studiare la lingua, in cui erano scritti e farsi capaci di tutte assaporarne le maravigliose bellezze. L'invenzion della stampa eccitò i dotti alla ricerca de' manoscritti delle opere antiche, alla cura di confrontarli, di correggerli e di prepararne utili edizioni, e di procacciarsi tutta quella copia di cognizioni, che si richiedevano per ben penetrare nell'indole dei tempi lontani e dai moderni così diversi per religione, civiltà e costumi.

Ma un tale studio degli antichi, se nuoceva all'originalità della letteratura italiana, doveva giovarle, tutto comunicandole il difficile magistero dell'arte, e guidandola a quel punto di perfetta maturità nella forma, che fu il cinquecento. Della quale cominciarono ad apparire i semi colà appunto dove le lettere e la filosofia greca erano maggiormente in onore, alla corte di Lorenzo De Medici in Firenze. Ivi oltre a Lorenzo e a sua madre Lucrezia Tornabuoni, che entrambi leggiadramente poetarono, si videro fiorire il Poliziano e Luigi Pulci, iniziatore uno del dramma ed entrambi dell'epica italiana.

Il Poliziano, nato il 1454 a Monte Pulciano, fu insigne cultore del latino e del greco. In italiano egli lasciò molte ballate e canzoni d'indole popolare e preziosissime per naturalezza, semplicità e grazia tutta greca e degna d'Anacreonte. Si accinse a scrivere un poema epico, il cui argomento era la Giostra di Giuliano De Medici, ma nol condusse oltre i due canti, i quali rimasero col nome di *stanze* e così incompiuti furon tenuti in ogni tempo come una delle più preziose gemme della nostra poesia. Tentò di esporre un'azione tragica nell'Orfeo, ma si attenne più alle

forme usate nei misteri o drammi sacri del medio evo, che alla forma regolare de' Greci, supplendo però alla mancanza dell' arte drammatica colla bellezza de'particolari e dello stile.

Luigi Pulci, nato in Firenze il 1431, si volse a perfezionare colla forma epica antica il poema romanzesco, nato nel medio evo e coltivato sotto varia veste in tutte le moderne letterature d'Europa, poema d'indole particolare, in cui si univa il verosimile alle più grandi stranezze della fantasia, il serio al ridicolo, il religioso all'osceno. Due furono le fonti, cui attinsero i poeti romanzeschi, le avventure cioè del re Artù e de'cavalieri della Tavola rotonda e quelle di Carlo Magno e de'suoi paladini. Di questi prese a cantare Luigi Pulci, a ciò esortato da Lucrezia Tornabuoni, nel suo *Morgante maggiore*, in cui oltre a quelle cose, che già accennammo appartenere all'indole de'poemi romanzeschi, si scorge copia d'invenzione, varietà di pitture e di caratteri, abbondanza di bei modi di proverbii e d'idiotismi toscani.

Ad accostare ancor maggiormente il poema romanzesco alla forma epica antica attese Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, nato in Ferrara circa il 1430, e gli assegnò un fine morale nel suo *Orlando innamorato*, nobile precursore dell' Orlando furioso dell'Ariosto. Del poema del Boiardo più non possediam che nove canti; ma lo condusse a termine con vena felice nel secolo seguente quel lepido ingegno di Francesco Berni.

Scrissero in prosa Matteo Palmieri, autore del dialogo *della vita civile* e Leonardo Bruno d'Arezzo, di cui abbiamo una vita di Dante; ma più d'ogni altro meritò fama in essa Leon Battista Alberti, fiorentino di origine, ma nato in Venezia, il quale oltre agli *avvertimenti della pittura*, ch' ei traslatò dal latino, in cui prima scritti li aveva, compose il dialogo della *repubblica* e *della vita civile e rusticana*, di cui fa parte quel prezioso brano, che sotto il titolo *del governo della*

famiglia, fu per lungo tempo attribuito ad *Agnolo Pandolfini*, opera in cui la gravità delle sentenze va congiunta a mirabile soavità di lingua e di stile, e facile arte di collegare insieme cose diverse e fare dall'una all'altra opportunamente passaggio.

CAPO III.

—

(Programma N. 30-31-32).

—

I fecondi semi sparsi nei due secoli precedenti recarono nel secolo decimosesto i loro frutti, i quali furono raccolti dai principi protettori insigni de' letterati, che vissero in quello, e specialmente da papa Leon decimo, che a lui diede il suo nome.

Allora la storia, deposta l'umil veste della cronaca e guidata dalla face della critica, vestì le nobili e gravi sembianze che in altri tempi dato le avevano Tucidide e Senofonte, Tito Livio, Giulio Cesare e Sallustio, e si fece nuovamente maestra de'popoli, e giudice severa delle umane operazioni. Primo il Machiavelli nato in Firenze il 1469 prese a narrare colla gravità e sapienza pratica di Tucidide i fatti della sua patria nelle *storie fiorentine*, alle quali mandò innanzi un magnifico proemio, in cui espose a rapidi tratti le vicende generali d'Europa dopo la caduta dell'impero occidentale e le conseguenze delle barbariche invasioni. Il suo stile è semplice, ma dignitoso; i fatti sapientemente ordinati e disposti in tal modo che i più importanti siano messi in maggior vista e s'aggruppino tra loro perchè più chiaro ne risulti il politico e morale significato; le considerazioni generali, che ne risultano, sono rapidamente indicate, ma gravi, profonde, piene di civile sapienza.

Della quale civile sapienza sono pure grandissimi monumenti il *Principe* e i *discorsi sulle deche di Tito*

Livio; della sua perizia nell'esercitarla praticamente le *relazioni*, ch'egli scriveva nelle imbasciate che a lui affidavano i signori della repubblica Fiorentina; della sua scienza militare, che è pure gravissima parte nel governo degli stati, i suoi *dialoghi dell'arte della guerra.* Però la politica del Machiavelli non è sempre fondata sulla morale e tien più conto dei fini che si vogliono con essa ottenere, che dei mezzi, che ad ottenerli sono richiesti. Al che forse può servire di qualche scusa lo avvertire, che egli volle non tanto esporre una teorica ideale, quanto rappresentare la polica pratica, quale concepivasi a' suoi tempi.

Francesco Guicciardini nato in Firenze il 1482 e morto il 1540, abbandonati gli affari in sul finir del viver suo, si pose a scrivere la storia dell'Italia tutta dell'anno 1494 al 1532, età assai breve, ma piena di mirabili casi, in cui l'Italia fu corsa nuovamente dall'armi straniere e teatro di grandi virtù, ma nello stesso tempo d'immensa corruttela e di tradimenti. Ed egli seppe esser pari all'argomento, che aveva scelto, trattandolo con grande veracità e franchezza, con dignità quasi liviana, con lingua pura e magnifica copia di stile. Solo gli si rimprovera l'andar troppo per le lunghe in alcuna parte, e dar soverchia importanza ai particolari, il ragionare piú del dovere con estese digressioni, ed un periodare collo strascico, più conveniente alla latina che all'italiana orazione.

Insieme a questi sommi fiorirono in Firenze Jacopo Nardi, scrittore più arido, meno artistico, ma veritiero e pacato narratore de' fatti avvenuti a'suoi tempi; Benedetto Varchi, sincero egli pure, quantunque scrivesse per commissione di un Medìci, ma più ricercato nello stile e prolisso; l'Ammirato, l'Adriani ed il Segni, il quale da alcuni fu paragonato al greco Senofonte; ed il Giambullari che nella sua *storia d'Europa*, cominciata appena, se non fa mostra di severa critica, merita però molta lode per la purezza della lingua e la beltà dello stile.

Il regno di Napoli ebbe anch'esso due storici rinomati, Angelo di Costanzo e Camillo Porzio. Di quest'ultimo per sincerità di racconto e maravigliosa bellezza di lingua e di esposizione è celebrata specialmente la *storia della congiura dei baroni di Napoli*. Possediam pure del Porzio un brano di storia d'Italia dell'anno 1547 ed una bellissima *relazione* del regno Napoli.

Seguaci del Machiavello negli studii politici, meno grandi, ma più morali di lui furono Giovanni Bottero piemontese, Donato Gianotti, che a lui succedette nella carica di segretario della repubblica Fiorentina, e superiore ad entrambi il veneziano Paolo Paruta, potente e religioso scrittore, pieno di leggiadria tanto nella forma dialogica, quanto nella didattica ed oratoria esposizione.

Fuori delle opere degli storici non possediamo nobili esempi d'eloquenza eccettochè nelle *orazioni* di Monsignor Giovanni della Casa, poche per numero, ma per merito esimie, ove se ne tolgano alcuni luoghi, in cui l'arte soverchia l'ispirazione, e un periodare troppo latino. Assai più pregiate per semplicità brio ed eleganza sono le sue *lettere*, il *trattato degli uffizi*, e specialmente il *Galateo*.

Simile a questo per l'argomento, ma più fiorito e meno schietto nella lingua è il *Cortigiano* di Baldassar Castiglione, pieno però di filosofica dignità, ed atto a darci un'immagine del vivere, che nelle corti d'allora si usava. Nelle lettere furono il Casa e gli altri tutti di quel secolo superati da Annibal Caro, scrittore maraviglioso tanto nel suo *epistolario*, quanto nell'*apologia* da lui scritta contro il Castelvetro per difendere una sua famosa canzone, e nei preziosi volgarizzamenti ch'egli fece dal latino e dal greco, quali sono l'*Eneide* in verso sciolto, la *Rettorica* d'*Aristotele* e il romanzo di Longo sofista.

Molti seguitarono il Boccaccio e scrissero novelle in cui se tu ammiri la lingua e lo stile, non puoi egualmente lodare le troppo libere ed immorali pitture. Tali

furono il Giraldi, il Bandello, il Lasca e a tutti superiore per ingenuità di favella e di stile il Firenzuola, che favoleggiò pure con grazia inimitabile nella sua *prima veste dei discorsi degli animali*, e fece una felicissima imitazione dell'*asino d'oro* d'Apuleio.

Il poema cavalleresco, con tanta copia d'invenzione e di fantasia coltivato dal Pulci ed avvicinato dal Boiardo alla nobiltà della forma classica nel secolo precedente, ricevette tutta quella perfezione, di cui l'indole sua lo rendeva capace, per opera di Ludovico Ariosto. Nato questi a Reggio di Lombardia nel 1474, lasciò apparire nella prima giovinezza i segni d'un grande e poetico ingegno. Fatto adulto, stette come gentiluomo di corte ai servigi del Cardinale Ippolito d'Este, e gli fu compagno in molti viaggi, e poscia dal Duca di Ferrara, Alfonso, ebbe con titolo di commissario il governo di Garfagnana.

Stanco di servire altrui, si ritirò nella sua patria ed ivi attese a compiere ed a correggere le opere sue.

Massima fra queste è il poema ch'egli, proseguendo la narrazione delle imprese cavalleresche cantate dal Boiardo, scrisse col titolo d'*Orlando Furioso*, nel quale, oltre alla famosa pazzia d'Orlando, narrò poeticamente le imprese di Carlo Magno e dei suoi paladini contro i Mori invasori della Spagna e della Gallia. I critici inutilmente s'affaticarono per trovare qual sia la vera azione principale, cui tutte le parti del poema si rannodino, poichè essa, come permette la natura di tali poesie, è molteplice, e il poeta stesso fece palese tale molteplicità nella proposizione dell'opera sua. Ma questa mancanza d'unità è largamente compensata dall'immensa varietà delle immagini e dei caratteri, dalle potenti creazioni della fantasia, da una viva pittura delle passioni e degli affetti, da uno stile copioso, tutto naturalezza, spontaneità e grazia, e finalmente da quel continuo interesse che di cosa in cosa trascina il leggitore, e lo trasporta oltre i limiti del reale, quasi al tocco di magica verga.

Mentre le popolari fantasie trovavano un pascolo

soave nei versi dei poeti cavallereschi, e a secondare questa loro tendenza, scrivevano il Berni l'*Orlando innamorato*, pieno anch'esso di singolari bellezze, l'Alamanni il suo *Girone cortese* e Bernardo Tasso l'*Amadigi*, molti fra i dotti cercavano modo d'introdurre nella letteratura Italiana il vero poema epico, quale egli appariva nei grandi modelli d'Omero e di Virgilio.

Primo a tentare la prove fu Gian Giorgio Trissino, nato in Vicenza nel 1478, il quale dottissimo dell'antica letteratura, scrisse ad imitazione dell'Iliade la sua *Italia liberata* in versi sciolti; ma non ebbe esito pari al nobile ardimento, perchè troppo servilmente seguì le tracce del suo modello, non seppe dar al verso e varietà e piacevole armonia, nè scorse quanta fonte di nuova e grande poesia racchiudevasi nel soggetto, ch'egli avea scelto.

La gloria di dotare l'Italia di un poema epico, tale da sostenere il confronto degli antichi e da superare tutti quelli, che produsse l'età moderna, era serbata a Torquato Tasso, figliuolo di Bernardo, nato in Sorrento il 1544, ed autore della *Gerusalemme liberata*. Si vede in questa il pensiero cristiano maravigliosamente congiunto colla forma classica degli antichi; un argomento scelto con rara felicità fra quelle imprese, che sono gloria di tutte le nazioni cristiane, poichè tutte vi presero parte ugualmente; un'azione grande e sola, cui si rannodano magnifici episodii; un nobile sentimento religioso, che tutta la informa ed un verso pieno di nobiltà e d'armonia. I caratteri parvero ad alcuni meno spiccati e meno fortemente disegnati, che in Omero e nell'Ariosto, qualche episodio non abbastanza connesso coll'azione principale, la pittura dell'affetto priva spesso di semplicità, e un po' concettosa e ammanierata; ma ad onta di questi pochi difetti, fu sempre quel poema tenuto come opera somma e preferito dal sano giudizio dei posteri alla *Gerusalemme conquistata*, che il poeta stesso posteriormente gli contrappose, a ciò spinto dalle persecuzioni dei suoi numerosi avversari.

Giovinetto, mentr'egli attendeva in Padova agli studi della giurisprudenza, aveva già scritto un poemetto d'indole cavalleresca, intitolato il *Rinaldo*; ed oltre a molti altri componimenti da lui pubblicati nel corso dell'affannosa sua vita, de'quali si farà cenno in appresso, ci lasciò un bel poema d'indole didattica descrittiva in versi sciolti, cui diede il titolo di *Mondo creato*, perchè in esso egli prese a cantare l'opera di Dio ne' sei giorni della creazione.

Il Trissino, com'era stato il primo a tentare d'introdurre nella letteratura Italiana un poema epico regolare, così cercò pure innanzi ad ogni altro di porre sulle nostre scene una regolare tragedia, e il fece colla sua *Sofonisba*. Lo seguitarono il Rucellai, il Giraldi, lo Sperone, it Da Orte; ma nessuno di essi raggiunse il vero scopo dell'arte, a cagione dell'imitar che facevano i Greci in modo soverchiamente servile: della poca robustezza del dialogo e del verso, della prolissità, capitale nemica della vera passione, e dell' atrocità disgustosa delle pitture. Vogliono alcuni, che tutti li vincesse Torquato Tasso col suo *Torrismondo*, imitazione dell' Edipo di Sofocle, ma non immune dai sovraccennati difetti.

La commedia seguì pur essa troppo da vicino le orme degli antichi, prima per opera del Bibbiena e poscia per le cure dell'Ariosto, del Cecchi, del Lasca, dell'Ambra, del Firenzuola e del Machiavelli. In questo ultimo però già si scorge il seme della nuova commedia, pittrice de'caratteri della società moderna, quale apparve più tardi nel Goldoni e ne'seguaci di lui.

Fra i poemi didascalici di questa età, oltre alla *Caccia*, scritta in ottava rima da Erasmo di Valvassone, autore eziandio d'un poema sacro per nome l'*Angeleide* e le *Api* del Rucellai, elegante, ma servile imitazione d'un brano delle georgiche di Virgilio, meritano di essere citati con lode speciale la *Coltivazione* dell'Alamanni e la *Nautica* del Baldi.

La Coltivazione fu molto lodata dai critici, e da alcu-

no posta allato delle mirabili georgiche del latino poeta. E certo essa non manca di purezza nella lingua, di eleganza nello stile, di belle descrizioni e di molte particolari bellezze; ma vi si scorge nell'insieme una grave mancanza d'ispirazione, un difetto di opportuni episodii, un verseggiare monotono e spoglio di quella armonia varia e moltiforme, che sola può supplire alla mancanza della rima.

Assai più lodevole è il verso del Baldi, e la sua *Nautica*, ove tu tolga alcune parti prosaiche e in cui più abbonda la scienza che la vera poesia, è un grazioso poemetto, nel quale s'incontrano pitture leggiadre e non mancano i piacevoli episodii.

Nè la satira che tanta gloria recò alla latina poesia fu trascurata dai nostri, poichè l'Ariosto con vena oraziana se ne servì per dipingere specialmente le noie e i travagli della sua vita e la misera condizione de'cortigiani. Dopo di lui il primo luogo tra i satirici è concesso ad Ercole Bentivoglio, nè vanno senza lode l'Alamanni e Pietro Nelli.

Grandissimo è il numero de'poeti lirici del cinquecento, imitatori quasi tutti del Petrarca, tra i quali per eleganza molti collocano nel primo luogo il cardinal Pietro Bembo, il quale oltre a sonetti e canzoni leggiadre coltivò la prosa e fu col Varchi uno de'primi a cercare le ragioni grammaticali della nostra lingua. Pieno di gravità filosofica e d'una grande robustezza di pensiero e di verso è il canzoniere del Casa, preziosi per sentimento italiano i sonetti del Guidiccioni e dell'Alamanni, e superiore a tutti quelli del suo secolo per copia Torquato Tasso. Lasciarono pure onorata fama Angelo di Costanzo, Celio Nagno e il Coppetta; e fra le donne Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Gaspara Stampa.

Altri si volsero invece alla poesia pastorale, ed in essa calcò felicemente le orme di Virgilio, latinamente non solo, ma anche in lingua italiana, Jacopo Sannazzaro, e nella sua *Arcadia*, specie di romanzo pastorale,

in cui la prosa è frammista col verso, ci lasciò ecloghe nobilissime per semplicità ed affetto, cui nocciono talvolta le difficoltà delle rime sdrucciole, che il poeta per mala elezione s'impose. Lodatissimo è pure il *Celeo* o *l'Orto* di Bernardino Baldi, ed il Rota, abbandonando i pastori, tolse ad argomento de'suoi versi la vita, i costumi, gli affetti e le gare de'pescatori, e fu con Bernardo Tasso uno de'fondatori di quella poesia, che prese il nome di marinaresca.

L'ecloga portava con se un elemento drammatico nella forma dialogica che per lo più era in essa adoperata. Quest'elemento svolto più ampiamente diede origine al dramma pastorale e al pescatorio. Basterà parlare dei primi, poichè il migliore de'secondi, l'*Alceo* dell'Ongaro, non è che una servile imitazione del più eccelente fra quelli cioè dell'*Aminta* di Torquato Tasso. In questo dramma la poesia pastorale, senza perdere la propria semplicità e naturalezza, s'innalza a nobile altezza morale e a tragica dignità. L'azione è semplice ma piena d'interesse, la passione vivacemente dipinta, lo stile mirabile per grazia e leggiadrìa tutta greca. Il Guarini cercò di emularlo col suo *pastor fido*, e se il vince forse nella perizia, nello intreccio e nel drammatico dell'azione, di molto gli cede nella forma, che in lui è manierata e concettosa e già mostra i segni di quella corruzione, che poi tanto si fece palese nel secolo seguente.

CAPO IV.

—

Programma N. 33-34)

—

Della corruzione, che si manifestò in molti scrittori del seicento, furono principali cagioni lo spegnersi affatto del sentimento nazionale, il desiderio soverchio di novità, per cui si tolse ogni freno alla fantasia, e specialmente l'imitazione de'poeti spagnuoli, sorti in

quei tempi ad alta fama, le cui opere erano molto lette in Italia, dopochè due delle più elette provincie di lei, Napoli e Lombardia, portavano il giogo di Spagna.

Ma lottarono fortemente contro di essa alcuni gagliardissimi intelletti di tutte le parti d'Italia, e seppe serbarsene immune la felice Toscana, in cui antico il buon gusto e ben radicate negli animi erano le norme del bello. Il perchè aspetteremo a parlare posteriormente della schiera de'corrotti scrittori, accennando che il vero pregio di questo secolo fu la libertà del pensiero e l'ardore delle filosofiche ricerche. Scosso il giogo della filosofia aristotelica sorsero da una parte il Campanella ed il Bruno, dall'altra la famosa accademia del Cimento, e cercarono gli uni di porre su nuove basi la scienza dell'umano pensiero, gli altri di scoprire gli arcani e le leggi della natura. Fra questi fiorì specialmente quel divino ingegno del Galilei, nato in Pisa il 1564, dalle cui grandi scoperte tanto utile ritrasse la naturale filosofia, e i cui scritti sono pieni di tanta precisione ed eleganza, e vari esemplari di filosofico stile. Lo seguitarono iu quella medesima via il Redi e il Magalotti, prosatori non solo, ma poeti lodatissimi; mentre nelle giuridiche e letterarie dottrine a nobile volo si alzava Gianvincenzo Gravina, autore di quel prezioso libretto, che è la *Ragion poetica*, e maestro del gran Metastasio.

In mezzo a questo universale movimento dell'umana ragione, la storia assumeva sempre maggiore importanza, e l'arte dalla prosa omai fatta adulta guidava gli scrittori di quella a dare al periodo quel giro e quell'armonia, che, avuto riguardo all'indole della nostra lingua, più gli conviene, lontano egualmente da quel po' di scarno, che si ravvisa talvolta nel Machiavelli e dal fare prolisso e strascicante, che si nota nel Guicciardini, nel Bembo ed anche nel Casa. Per questo e pel molto acume nel ricercare le vere cagioni de'fatti, meritano lode grandissima il Bentivoglio, scrittore della *Storia delle guerre di Fiandra*, un po'affettato, ma pieno di nobiltà, e di armonia, il Davila, autore della *Storia delle*

guerre civili di Francia, in cui si ravvisa grandissima arte nell'ordinare i fatti secondo la importanza loro ed una semplicità e scorrevolezza di stile, per la quale a Cesare fu da alcuni paragonato, e i due che con diversa intenzione presero a narrare la *Storia del Concilio di Trento*, cioè fra Paolo Sarpi e il padre Sforza Pallavivino, grande maestro il primo dell'arte d'ordinare i fatti e di esporli, superiore a lui il secondo nella leggiadria della lingua e più artificioso nello stile.

Per queste due doti e per la forza dell'argomentazione meritò Paolo Segneri di essere collocato nel primo luogo tra i sacri oratori Italiaai, benchè gravissimi difetti impediscano, ch'egli sia considerato quale perfetto oratore. Però tanto nel suo *Quaresimale* e ne' *Panegirici*, quanto nelle molte altre sue opere di argomento religioso sempre si mostra grande conoscitore delle bellezze di nostra lingua e dell'arte di esporre convenientemente le cose. Più copioso di lui, e grande miniera di bei modi eleganti è Daniello Bartoli; ma i suoi pregi sono talvolta guasti dal soverchio artifizio. Tutti poi supera i prosatori di questo secolo per ornata leggiadria Carlo Dati nelle sue *Vite de' pittori antichi*, opera piccola di mole, ma vera gemma dell'italiana letteratura.

Bei modelli di lettere ci lasciarono pure il Bentivoglio, il Magalotti, e lodato sopra gli altri per brio e semplicità Francesco Redi. E la scienza grammaticale e filosofica della lingua nostra fece notabili progressi per opera del Buonmattei, del Cinonio e dei membri dell'accademia della Crusca, che attesero alla compilazione del suo dizionario.

Caduti in discredito i Petrarchisti, la lirica si levò a nobile volo, e lasciati da parte i soggetti amorosi, si ispirò a più grandiosi fatti, e cantò la religione, le battaglie, le magnanime imprese, e combattendo il viver molle ed ozioso, si fece iniziatrice di sociali riforme. Celebri, quantunque non sempre immuni da qualche segno di mal gusto, furono tra i poeti lirici di quella

età il Chiabrera, il Guidi, il Testi e il Filicaia. Il Chiabrera, nato in Savona il 1552, prese Pindaro a maestro, e con un verseggiare grandioso e sonoro, benchè enfatico talvolta e di soverchio romoreggiante, manifestò la grandezza dell'ingegno suo, l'anima religiosa e la nobiltà del pensiero, e seppe nelle sue leggiadre canzonette emulare la grazia di Anacreonte. Seguace del Chiabrera fu il Guidi, nato in Pavia il 1750, poeta nobile e maestoso, ma spesso troppo rettorico e proclive alle arcadiche inezie, il quale introdusse nelle sue *Selve* una nuova forma di Canzone, fatta più liberamente e senza quella corrispondenza nelle strofe, la quale si ravvisa in quelle dei Petrarca e degl'imitatori di lui. Dietro le tracce di Orazio camminò invece Fulvio Testi, nato in Ferrara il 1593, e volse a fine morale la poesia lirica, mostrando forse minore ingegno dei due precedenti, ma assai giustezza di pensiero, scelta felice di esempi, ed un senso squisito dell'armonia. Alla Bibbia s'ispirò il Filicaia, nato in Firenze il 1642, il quale al pari del Chiabrera fu uomo religiosissimo, e cantò con grandezza profetica le imprese dei Cristiani contro dei Turchi, l'assedio di Vienna e la liberazione di questa per il potente aiuto di Giovanni Sobieschi, re di Polonia

Il Redi vuol pur essere collocato tra i poeti lirici di questa età specialmente pel suo ditirambo il Bacco in Toscana, lodato e per la vivacità della invenzione e per la varietà de'metri, che imita così bene l'ebbrezza cagionata dal vino, e per la copia di scelte voci e maniere toscane. Nè infimo tra i cantori di lirici versi fu Benedetto Menzini, che prese a coltivare particolarmente la poesia lirica pastorale, ed a cui acquistarono lode assai maggiore l'*Arte poetica* e le *Satire*, scritte con una certa enfasi, che mostra l'imitazione di Giovenale, e guaste talvolta da modi un po' troppo volgari. Più enfatico ancora ed irto di allusioni mitologiche e d'una soverchia erudizione è nelle sue *Satire* Salvator Rosa, il quale prese a mordere specialmente gli artisti e rinfacciò ai corrotti letterati de' suoi tempi la loro smania per le strane metafore e i rimbombanti e vuoti paroloni.

Dopo questi satirici occupa pure un chiaro luogo l'Adimari; nè vuol essere dimenticato il Chiabrera, che seppe ne' suoi *Sermoni* scherzare leggiadramente alla maniera di Orazio.

Passata l'età della giovinezza per l'Italia moderna e sempre più progredendo gl'intelletti verso la loro maturità, alla quale si convengono più che le creazioni della fantasia gli studii del reale e del vero, la poesia epica fece inutili tentativi per conservarsi in onore, e quantunque il Bracciolini e il Graziani componessero con ingegno e cura grandissima i loro poemi della *Croce riacquistata* e della *Conquista di Granata*, non poterono però ottenere che questi riuscissero popolari, e il Tasso rimase non solo il primo, ma quasi l'unico splendore dell'epica italiana.

Ad occupare il luogo della quale sorsero le parodie, che cogli stessi mezzi adoperati dall'epopea ebbero per iscopo di destare il riso de' leggitori. Primo a concepire nella sua mente un poema eroi-comico, in cui il serio e il ridicolo fossero uniti convenientemente in un sol corpo, si crede comunemente che fosse Alessandro Tassoni: ma il primo di tali poemi, che vide la luce, fu opera di Francesco Bracciolini. Però la *Secchia rapita* del Tassoni supera di gran lunga lo *Scherno degli Dei*, con cui il suo rivale gli contese la palma, e per la miglior scelta dell'argomento, dilettandoci assai più la pittura delle ridicolezze degli umani costumi, che la parodia di una religione spenta da molti secoli, e per la vena abbondante di scherzi e facezie lepidissime, che noi scorgiam nel poeta e per la superiorità dello stile classico veramente e scevro affatto di quei difetti della cattiva scuola, da cui l'altro non sempre si tenne lontano. Entrarono in questa medesima via Lorenzo Lippi col suo *Malmantile* ed il Lalli coll'*Eneide travestita*.

Capo di quella turba di poeti, che per l'amore dei concetti, delle antitesi, delle studiate metafore e di un soverchio lusso d'immagini resero miseramente famoso il seicento fu Giambattista Marini, uomo dotato dalla natura di grandissimo ingegno, ma troppo desideroso

di novità e privo di quel buon gusto, senza il quale nelle arti talvolta non giunge l'ingegno a produrre che mostri. Egli fu tenuto in moltissimo onore e creò per questo un gran numero di seguaci, non solo tra i poeti, ma eziandio tra i prosatori, i quali, come suole avvenire, esagerarono i difetti del loro maestro e fecero sì che il ridicolo, che sorgeva dallo opere loro, fosse il miglior rimedio contro la falsa loro maniera.

CAPO V.

—

(Programma N. 35).

—

A combattere quella strana scuola erasi fondata in Roma un'accademia detta degli Arcadi, alla quale appartenevano Francesco Delemene, che oltre ad un gran numero di poesie pastorali, compose molte canzoni di argomento sacro, in cui si scorge qualche lampo di robusta creazione, Giambattista Zappi, che in alcuna delle sue poesie mostra semplicità greca, in altre nobile robustezza di concetti, e più tardi Carlo Innocenzo Frugoni, celebre per la sua facilità da improvvisatore. Ma difetto ccmune a'seguaci di questa nuova scuola fu il badare più alla forma che a'pensieri, onde meritarono di essere collocati piuttosto fra i verseggiatori, che fra i veri poeti.

Furono eziandio tenuti in molto conto il Maggi. di cui si leggono alcuni sonetti, caldi di sentimento patrio, il Cotta, che nel suo *Dio*, mescolò un po' troppo la scienza colla poesia a grave scapito di questa, e il Savioli e il Vittorelli, che si acquistarono meritevolmente un nome illustre colle loro canzonette. Ma la lirica severa e filosofica, maestra di virtù e di nobili sensi e veramente sociale, non sorse che al finire del secolo decimottavo per opera del Varano, del Parini e de'loro seguaci. Il Varano risuscitò il culto di Dante colle sue *Visioni*, in cui egli cercò di sostituire alla mitologia il

maraviglioso tratto dalla religione cristiana. Il Parini si fece maestro di virtù a'suoi concittadini, ed unendo l'acerbità della satira alla socratica ironia, flagellò nel suo *Giorno* i vizii de'signori de'tempi suoi, il vivere molle e corrotto, e il volubile impero della moda, creando un genere nuovo di satira e comunicando al verso sciolto un'armonia che prima non conosceva; mentre Gasparo Gozzi recava il sermone oraziano all'ultimo suo compimento, e la favola, coltivata nel medesimo secolo con molto successo dal Pignotti, dal Bertola e dal Roberti, rivestiva di semplicità e di grazia maravigliosa.

Ma la gloria principale del secolo decimottavo si è quella di aver condotto alla sua perfezione e quasi nuòvamente creato il dramma Italiano. Inventore del melodramma era stato in sul cadere del cinquecento il Rinuccini, i cui drammi, e specialmente la *Dafne*, sono ancora oggidì tenuti in assai conto dai cultori delle buone lettere. Nel secolo seguente il Guidi, il Testi, il Chiabrera ed altri lo avevano coltivato, senza però farlo progredire di molto. Questo compito era serbato ad Apostolo Zeno, nato in Venezia il 1669, celebre per immensa dottrina archeologica, il quale lo purgò dalle macchie, che il deturpavano e lo costrinse a seguire le leggi della verosimiglianza col prenderne a soggetto i più nobili fatti della Storia sacra e della profana, e col tenerlo ne'veri limiti dell'arte drammatica. Succedette a lui nella carica di poeta di corte a Vienna Pietro Trapassi, che mutò il suo nome in quelle di Metastasio, nato da poveri parenti in Roma nel 1698 ed allevato ed istruito dal celebre Gianvincenzo Gravina, che aveva in lui scoperti i segni di un altissimo intelletto. La poesia del Metastasio è quanto di più soave e di più elegante potesse produrre la nostra lingua, i suoi drammi artisticamente condotti, meno le soverchie smanie d'amore, cui lo costringevano le esigenze del teatro e de'cantanti, i caratteri nobilmente sostenuti, le passioni espresse con verità e singolare efficacia.

La tragedia, non avendo saputo svincolarsi abbastanza

dalla servile imitazione, nè conoscere il vero carattere dell'arte moderna, giaceva ancor più bassa del melodramma. Già avevano tentato di rialzarla il Maffei colla sua *Merope*, il Conti, di cui è lodato specialmente il *Giulio Cesare*, e il Martello, che fece mala prova co'suoi versi martelliani, quando a collocarla in quell'altezza, che le era dovuta, sorse Vittorio Alfieri, nato in Asti il 1749. Dotato di una ferrea volontà egli riparò con indefessi studii alla cattiva educazione, che aveva ricevuto nella sua prima giovinezza, e fu grande poeta perchè volle e volle potentemente. Egli fece la tragedia maestra di libertà e di sensi generosi, ridusse l'azione a mirabile semplicità, sbandì dalla scena i confidenti e gli altri inutili personaggi, e creò il verso tragico italiano, duro alcune volte, ma di gran lunga più conveniente di quello adoperato da tutti coloro, che l'aveano preceduto, energico, efficace, senza pompa lirica, e veste non vano ornamento al pensiero. Molte altre opere egli scrisse, come poesie liriche, satire e prose, nelle quali sempre si vede l'impronta di un'anima grande, sdegnosa d'ogni viltà e dantescamente italiana.

La commedia avea camminato nel cinquecento, come la tragedia, sulle orme de' comici antichi, e Plauto e Terenzio ne erano stati i principali modelli. Quindi era sempre più andata precipitando a corruzione, per l'uso introdottosi delle maschere e delle *commedie dell'arte*, che le compagnie comiche improvvisavano sopra abbozzi ed orditure da loro possedute. Posteriormente le nocquero ancora più le avventure romanzesche ed inverosimili, e le *fiabe* o storie maravigliose delle fate, de'maghi, delle streghe, per cui fu celebre Carlo Gozzi, finchè a rimetterla sulla buona via sorse Carlo Goldoni veneziano, nato il 1707, che ad un ingegno, comico veramente portentoso congiunse un'indole semplice ed aperta a tutte le più belle ispirazioni della virtu e della religione. Egli con una mirabile forza comica, pose sulla scena i vizii degli uomini, e le ridicolezze della società dei suoi tempi: dipinse un'immensa varietà di caratteri: seppe intrecciare con grande artifizio l'azione: e po-

trebbe veramente meritarsi il titolo di poeta comico perfetto, se non gli mancasse la purità della lingua e l'eleganza dello stile. Ma questi difetti non si scorgono nelle sue commedie in lingua veneziana, le quali perciò si tengono fra le migliori, quantunque si ravvisino qua e là maniere un po' troppo triviali, cui molti gli attribuirono a colpa, ma che forse non parevano così degne di biasimo in quei tempi, in cui egli faceva rappresentare le sue commedie.

A compiere la storia de'poeti di questo secolo, è pur d'uopo ricordare il Fortiguerri, che col suo *Ricciardetto*, esagerò i difetti del poema cavalleresco e forse ne volle fare la parodia, il Passeroni, il Fagiuoli, il Saccenti, che coltivarono felicemente quella poesia giocosa, che dal Berni avea preso il nome di Bernesca e lo Spolverini, cui procacciò fama il poema didattico sulla *Coltivazione del riso*.

Tra i cultori della poesia molti attesero a pazienti ricerche archeologiche e storiche, come lo Zeno, il Maffei, e il Muratori; altri presero a scrivere la storia, come il Muratori stesso, che tanta copia di fatti raccolse nei suoi *Annali d'Italia*, il Denina, che con molto acume filosofico ricercò le cagioni di quelli nelle sue *Rivoluzioni d'Italia*, Pietro Giannone, che nella *Storia civile del regno di Napoli* sostenne coll'eloquenza de'fatti le ragioni del potere civile, ed il Tiraboschi, che narrò pazientemente con molta dottrina le vicende della letteratura italiana.

Benemeriti della civiltà italiana furono pure quei nobili intelletti, che secondarono lo spirito riformatore, che prima della rivoluzione francese si manifestava ne'principi Italiani, quali furono il Carli, il Verri, il Beccaria, generosi propagatori di utili veri; e non meno benemeriti quei molti, che si assunsero il grave ufficio di critici o cercarono di richiamare alla sua indole vera la lingua, questo nobile simbolo della nazionalità italiana. Tra questi furono insigni il Corticelli, il Baretti torinese, che sferzò fieramente le inezie e la corruzione de' letterati nella sua *Frusta letteraria*,

e superiore a tutti per vivacità ed eleganza tutta greca, il già lodato Gasparo Gozzi.

In questa schiera d'ingegni valorosi che produsse la seconda metà del secolo decimottavo, si devono ricercare le cagioni dei progressi fatti dalla letteratura italiana in sul cominciar del presente, nel quale gli studii della lingua furono posti in tanto onore dal Perticari, dal Cesari e dal Botta, mirabile scrittore di storie e degno di stare a paragone coi più illustri del cinquecento; la critica letteraria fu così nobilmentte coltivata dal Leopardi, dal Giordani, dal Tommaseo, la prosa filosofica condotta a tanta perfezione dal Gioberti, la poesia si levò a sì alto volo per opera del Monti, del Foscolo, del Manzoni e del Leopardi, e la drammatica ebbe valenti interpreti nel Pellico, nel Niccolini, nel Marenco e nel Nota.

In quel secolo ebbe pure la sua culla il *romanticismo*, il quale mosse guerra alla mitologia ed all'autorità degli antichi maestri in letteratura. Il segnale di questa specie di rivoluzione letteraria fu dato dal Cesarotti, ingegno potente, ma poeta soverchiamente rimbombante ed avido di novità, colla traduzione di Ossian e con altri suoi scritti. I romantici facevano opera certamente assai buona col sostenere, che la letteratura invece d'essere soltanto un'imitazione degli scrittori antichi, dovesse ispirarsi alla natura, ai costumi ed alle credenze della società nuova; ma una gran parte di loro abbandonarono l'imitazione dei Greci e dei Latini per correr dietro a quella degli Inglesi e dei Tedeschi, tentarono certe novità, che mal si affacevano alla nostra indole nazionale, e si perdettero in nenie e cantilene, che li resero più noiosi degli antichi petrarchisti. Ma le stranezze e gli eccessi caddero da sè in breve, e restarono come conquiste della lotta da essi sostenuta egregie scritture, piene di sentimento patrio e religioso, come i *Promessi sposi* del Manzoni, gl'*Inni* di lui e di molti suoi lodevoli seguaci e quello spirito nuovo unito alle antiche forme, che è il carattere dei più eccellenti fra gli scrittori del secolo XIX.

INDICE

PARTE II.

Dell'Arte oratoria e degli altri generi del comporre in prosa.

PARTE III.

Dell'Arte poetica e de' varii generi del comporre in verso.

LIBRI SCOLASTICI

VENDIBILI

presso la Libreria VEDOVA REVIGLIO *e* FIGLI

THOUAR, Letture graduali, Firenze, 3 Vol. in 16°.

Detto, Racconti pei fanciulli, id. 1 Vol. in 16°.

Detto, Nuovi Racconti pei giovinetti, id. 1 Vol. in 16°.

PARRAVICINI, Gianetto Letture pei fanciulli, Livorno, 4 Vol. in 16°.

LONGHI e MENINI, Nuovo Dizionario della Lingua Italiana, Torino 1842, in 16°.

TROYA, Primo e Secondo Libro di Letture, Ediz. di Genova.

Detto, Nuovi Elementi di Grammatica ragionata, Genova, 1 Vol. in 12°.

SCHMID, Racconti della Storia Sacra, Genova, 1 Vol. in 12°.

RICOTTI, Breve Storia d'Europa e specialmente d'Italia, Torino, 2 Vol. in 12°.

FORNACIARI, Esempi di bello scrivere in prosa ed in poesia, 2 Vol. in 16°.

MAURI, Il Libro dell'Adolescenza, Milano, 1 Vol. in 8°.

DA PASSANO, Geografia Astronomica esposta ai giovinetti Genova 1843, in 16.°

POUILLET, Elementi di Fisica e di Meteorologia, Milano 1843, 1 Vol. in 16° con incisioni.

DANTE, La Divina Commedia coi Commenti di P. Costa e B. Bianchi, Firenze, Lemonnier, 1 Vol. in 16°.

MAJOCCHI, Elementi di Fisica ad uso dei Collegi Nazionali e dei Licei, per il corso di Filosofia, 3 Vol. in 8° con 48 tavole.